

الأدب الإنجليزي المعاصر

دراسات وقضايا

الدكتور عادل سلامة



الرياض - ص ٤ : ١٠٧٢٠

الأدب الإنجليزي المعاصر

دراسات وقضايا

طبعة ١٤٠٤ و ١٩٨٤ الرياض

بَازِلُ الْمَكْرِيجِ لِلنَّشْرِ

مقوق الطبع والنشر محفوظة للناس

لا يجوز استنساخ أي جزء
من هذا الكتاب أو
اختزاله بأحد وسيلة
إلا بإذن خطي من الناشر

بِسْمِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

تقديم

الحمد لله ، والصلاة والسلام على رسول الله .

وبعد

هذه فصول نشرت أشتاتاً خلال السبعينات في عدد من المجلات الثقافية ما بين القاهرة والكويت ، وهي نتطرق إلى موضوعات في الأدب الإنجليزي . شعره ونثره ومسرحه ، ومعظم هذه الموضوعات يتصل بالموقف الأدبي في إنجلترا بعد الحرب العالمية الثانية . كما أن جانباً من هذه الفصول يتناول قضايا هامة تتعلق بالثقافة وموقفها المتأرجح بين العلم والأدب ، وكذلك الشغرة التي تحاول الصهيونية فتحها في الثقافة العالمية .

وكتب هذه الفصول عربي متأصل الجذور في العقيدة الإسلامية والثقافة العربية ، ومن هذه الزاوية تجيء رؤيته للأدب الغربي وللثقافة في الغرب .

وهناك ركيزتان ترتكز عليهما الأفكار الأساسية لهذه الفصول . أولاهما أن الأدب لا تنفصل دراسته عن الثقافة والحضارة اللتين ينبع منهما ، بما تضمه هذه الثقافة والحضارة من علوم وفنون أخرى ، وثانيهما كما جاء في المقال الأول عن « الشعر العالمي المعاصر » أن الفن وطنه كل العالم ، ولا ينبغي أن تتلون نظرتنا إليه بفكرة شعوبية ، وإنما علينا أن نؤثر فيه ونتأثر به ونصل أنفسنا بما هو جيد فيه حتى نتقدم المسيرة ، وسنتقدمها بإذن الله .

والله ولي التوفيق .

الدكتور عادل سلامة

أستاذ الأدب الإنجليزي

جامعة عين شمس

الشعر العالمي المعاصر

من المسلم به أن الشعر يمثل العمود الفقري للثقافة العربية عبر العصور المتتابعة ، كما أنه مازال يمثل جانباً أساسياً في التراث الشعبي العربي لا في شبه الجزيرة فحسب . بل في أرجاء العالم العربي وأطرافه . ومع ذلك فإن قارىء الشعر ومتذوقه في هذه الرقعة من العالم اليوم أحد اثنين لا وسط بينهما : عالم متأدب في خطوة محرابه الأكاديمي يقرأ القصيدة لتشريحها وتحليلها وتقدمتها مستساغة لطلبته ومريديه . أو بدوى يتغنى بالشعر العamy قريضا ورواية في ظل تقليد سائد قديم . أما أوساط المثقفين من طبيب أو تاجر أو حرفي فهم بصفة عامة في عزوف عن الشعر باعتباره فناً فقد قيمته في عالم تسيره التكنولوجيا . فالمفهوم العام للشعر في ذهن عامة المثقفين أنه ممارسة منقطعة الصلة بما يجري في العالم من تطور ، بل إن البعض يظن أن الشعر يمثل عائقاً لهذا التطور ، وأن معالجته هي البديل الميسر لمن فقد الحيلة في مواجهة الصارمة لمشاكل الحياة .

هناك ما يبرر مثل هذا الفهم في ظروف نعيشها الآن تدعو إلى العمل والحركة . أكثر مما تدعو إلى فصاحة الكلمة . ولكن الحركة - كالكلمة - كي تكون ذات أثر ، لا بد أن تكون محصلة لفكر . وأن يحوطها إطار حضارى . إذ أنه من نافلة القول إن التقدم الحقيقي للأمم هو التقدم الشامل المتكامل في العلوم والإنسانيات على السواء ، وليس أيسر من تقديم الشواهد على ذلك . خذ مثلاً موقف الناس من الشاعر والشعر في بلد متقدمة كإنجلترا في الوقت الحالى : في عام ١٩٦٨ أصدرت المطابع الإنجليزية أكثر من سبعمائة ديوان شعرى منها حوالى سبائة كانت تطبع لأول مرة (١) ،

(١) Dodsworth, M., The Survival of Poetry, a Contemporary Survey, P. 11.

وفي عام ١٩٥٨ باع الشاعر جون بتجمان John Betjeman حوالى ١٠٠,٠٠٠ نسخة من الطبعة الأولى من ديوانه . وفي عام ١٩٦٠ لقيت قصيدته الطويلة دقت الأجراس Summoned by Bells رواجاً عظيماً في فترة وجيزة ، وتصدر دور النشر طبعات شعبية عديدة للشعراء المحدثين الإنجليز ، وكذا تراجم للشعراء الأوربيين ، مما جعل الشعر في متناول القارئ المحدود الإمكانيات ، ويقوم الشعراء بالقاء قصائدهم على جماهير غفيرة من المستمعين في ندوات منتظمة . كما أن الفرص تتاح لهم للحصول على الزمالات الجامعية كى يكونوا دائماً على مقربة من الشباب المتطلع إلى مستقبل أدبي .

وما يحدث في إنجلترا يحدث في غيرها من البلاد المتقدمة صناعياً . حيث هناك إطراد واضح بين التطور التكنولوجى ، والازدهار الشعرى . وذلك للمعادلة البسيطة ، وهى أنه مع التقدم الصناعى يكون الرخاء الاقتصادى ، ومع الرخاء الاقتصادى تصبح سبل الثقافة أيسر ، ومجالها أوسع . والشعر نمط أساسى من أنماط الثقافة ، ولهذا فان انتشار الثقافة في المجتمعات المتقدمة يضمن للشعر قاعدة عريضة من القراء .

وليس الشعر مجرد مرآة للحضارة ، فهو فى الأصل مجمع لها . منذ قديم الزمن كان الشعر وعاء للمعرفة التى تقوم عليها حضارة الأمة ، فاذا أردت أن تعرف شيئاً عن علوم الإغريق وفنونهم اتجهت إلى الياذة هومر وأوديساه ، وإلى « مسخ الكائنات » Metamorphosis لهسيود Hesiod . فيهما تطلع على تصور الإغريق للعالم الحسى وما وراء الحسى ، تفسيرهم للظواهر الطبيعية وحركة الأفلاك ومد البحار وجزرها ، وسلوك البشر والآلهة على السواء . وإذا أردت أن تعرف شيئاً عن العلوم الطبيعية عند الرومان أحلت أيضاً إلى نص شعرى هو قصيدة لوكريشيس Lucretius « طبيعة الأشياء De Re rum Natura » . كذا الأمر بالنسبة للشعر العربى فى قديم عصوره ، ضم أيام العرب وأنسابهم ، ومنه نعرف الكثير عن بيئتهم الاجتماعية ، وحياتهم اليومية فى الحل والترحال ، ورصدهم للنجوم ،

ودراستهم للطبيعة المحيطة بهم في باديتهم وحاضرتهم ، كل ذلك وأكثر منه تجده في شعر امرئ القيس ، وطرفة ، ولييد ، وعنبرة ، وابن حلزة ، وزهير ، وابن كلثوم . لم يكن الشعر هنا أو هنالك مجرد موسيقى لفظية منغومة ، أو أغان حاملة لقلب كسير ، بل كان المجرى الرئيسى الذى منه ينساب تيار الحضارة الدافق .

ومع اتساع مجال الفكر الإنسانى وتعدد جوانبه ، انشعبت روافد المعرفة عن ذلك التيار الرئيسى ، متخذة صيغاً وأشكالاً مختلفة . حدث ذلك فى العصر العباسى الأول بالنسبة للأدب العربى ، ومرة أخرى مع مطالع هذا القرن . وبالنسبة للآداب الأوربية الحديثة كان ذلك فى عصر النهضة . كما حدث مجدداً مع الانقلاب الصناعى .

وقد أدى هذا الانشعاب إلى موقف المواجهة بين أصحاب العلوم الطبيعية من جهة ، وبين الشعراء من جهة . ذهب العلماء إلى أن ما يقدمونه من حقائق يقينية ، أجدى للبشر من تهويمات الشعراء . وهب الشعراء من جهة أخرى يثبتون مكانهم ويدودون عنه . وقد وصلت هذه المواجهة إلى نقطة الذروة فى أوائل القرن التاسع عشر فى أوروبا مع التقدم التكنولوجى الذى صاحب التطور الصناعى ، وسواد مبدأ المنفعة Utilitarianism . فكان من الناس (بل من الأدباء أنفسهم أحياناً) من ظن أن دولة الشعر إلى زوال ^(١) ، فنهض الشعراء الرومانسيون يرفعون لواء فهم . فقال وردزورث Wordsworth أن « الشعر هو روح المعرفة الشفيفة ، والتعبير العاطفى المرتسم على وجه كل العلوم » . وقال شلى Shelley « أن الشعر شئء الهى . أنه مركز المعرفة ومحيطها ، أنه ذاك الذى يشتمل على العلم كله ، والذى يرد إليه كل العلم ، أنه فى ذات الوقت جنر الفكر وبرعمه » . واتخذت المجابهة صورة حادة فى منتصف القرن بين العالم التطورى توماس هكسلى Thomas Huxley ، وبين الأديب الشاعر المفكر ما ثيو أرنولد ، فقد دعا هكسلى فى محاضرة بعنوان « العلم والثقافة Science and Culture »

ألقاها عام ١٨٨٠ عند افتتاح كلية العلوم في برمنجهام ، دعا إلى أن تكون الأولوية لدراسة العلوم حتى ولو جاء ذلك على حساب الإنسانيات ، فعارضه ماتيو أرنولد Matthew Arnold معارضة شديدة في محاضرة ألقاها في الولايات المتحدة عام ١٨٨٣ مقررًا أنه مع تفتح عقول البشر ، وتقدم العلوم فإن الشعر والبلاغة سيقبلان ويفهمان على حقيقتيهما « كنقد للحياة يقدمه ذوو المواهب المشحونة بالقوة الخارقة » .

وقد استمرت هذه المواجهة بين العلوم والإنسانيات خلال هذا القرن . ولعل أهم معاركها تلك التي دارت بين العالم والأديب الإنجليزي س . ب . سنو C.P. Snow ، والناقد الأدبي ف . ر . ليفز F.R. Leavis . وقد اتخذ ليفز مؤخرًا موقفًا بالغ العنف في كتاب أصدره في عام ١٩٧٢ بعنوان « لن أضع سيفي Nor Shall My Sword » ليثبت للأدب دولته في عالم يجرى حسابه بالكيبوتر (١) .

والواقع أن كلمة الإنصاف في هذا الموضوع سبق أن أطلقها فيلسوف عالم رياضي هو ألفريد نورث وايتهد Alfred North Whitehead في كتابه المعروف العلم والعالم الحديث Science and the Modern World . قال وايتهد في معرض حديثه عن الشاعر الإنجليزي وردزورث :

« إن ما أود إثباته هو أننا ننسى مدى الاعتساف والتناقض الذي يشوب نظرة العلم الحديث إلى الطبيعة ، والتي يفرضها على أفكارنا . أما وردزورث فإنه ، في قمة عبقريته ، يعبر عن الحقائق المجسمة التي تدخل أفهامنا . وهي حقائق يشوهها التحليل العلمي . أليس من الجائز أن المفاهيم العلمية الثابتة تصدق في حدود ضيقة فحسب ، بل ربما كانت ضيقة بالنسبة للعلم نفسه (٢) » .

(١) انظر الفصل الذي عنوانه « الثقافتان : بين س . ب . سنو ومعارضيه » في هذا الكتاب .

(٢) Whitehead, Science and the Modern World, A Mentor

Book. p. 80.

ويخرج وابتعد من هذا إلى أن العلم - بما هو علم - فهو في حركة استكشاف دائمة . ومن ثم فإن حقائق اليوم ينفيها علم الغد . وصورة العلم عن الطبيعة ليست ذات ثبات دائم ، أما الشعر فإنه يغوص وراء السطح المتغير . ليقدم لنا عناصر الطبيعة الثابتة وجوهرها الدائم .

* * *

يقال إن الفن لا وطن له . والقول الأصح أن الفن وطنه كل العالم . وبرز هذا بصورة واضحة في عصرنا الحديث الذي أصبحت وسائل الاتصال فيه من الكفاءة بحيث احترقت عنصرى الزمن والمكان . وأصبح العالم - إذا استعرنا تعبير مارشال ماكلوهان Marshall McLuhan « قرية عظمى Global Village » . وإذا كان هذا القول يصدق بصورة قاطعة عن الفنون المرئية والسمعية غير المنطوقة ، فإن من الظواهر الواضحة أن الفنون اللفظية في عصرنا الحاضر تتجه بشكل حاسم نحو كسر الحاجز اللغوى الذى يفصل بين القوميات المختلفة في سبيل تحقيق ما يمكن أن يسمى « بالأدب العالمى » . حقيقى أنه مع مطالع هذا القرن كانت هناك محاولات لدراسة ما اصطلاح على تسميته « بالأدب المقارن » وكان من رواد هذا الاتجاه فان تيجم Van Tieghem وجان مارى كاريه J. M. Caré . وإن كان مبدؤهما الأساسى هو عقد المقارنات بين أدب أمة وأخرى ، مما يكاد يؤكد الفوارق القومية بين الأدبين ، كما انحصرت اهتماماتهما بالجزئيات . إلا أنه مع تطور الفكرة . اتجهت الدراسة نحو فهم « الأدب » بما هو أدب تستظل بمظلتة القوميات المختلفة ، وأصبح الاهتمام أساساً بمضمونه الإنسانى . وقد دعا الناقدان العالميان رينيه ويليك René Wellek واستن وارن Austin Warren في كتابهما المعروف « نظرية الأدب Theory of Literature » (١٩٤٩) إلى انشاء أقسام للأدب المقارن بمعنى « العالمى » في الجامعات تكون مصدراً لإشعاع للدراسة الأدبية ، على أن تحمل محل أقسام الآداب القومية بما فيه أدب أهل البلاد . وقد لقيت الدعوة صدى في عدد من جامعات العالم ، كما أنشئ مؤتمر اتحاد الأدب المقارن الدولى عام ١٩٥٤ Congress of International Comparative Literature Association وبدأ اجتماعاته في البندقية بإيطاليا في العام التالى .

على أننا لو تمنعنا في الأمر بعض الشيء لوجدنا أن العقبة اللغوية ليست بالضخامة التي تخاطر لنا لأول وهلة . إذ من الظواهر الواضحة في العالم هجرة اللغات مع الأقوام من بيئة إلى أخرى ، وما يتبع ذلك من زرع للثقافة والتقاليد التي تحملها لغة ما في بيئة جديدة . نخذ مثلاً اللغة الانجليزية . وتتبع مواقعها على خريطة العالم ، تجد أن عدد المتحدثين بهذه اللغة خارج الجزر البريطانية أضعاف المتحدثين بها في إنجلترا ، فقد انتشرت هذه اللغة في العالم الجديد في الولايات المتحدة وكندا ، كما أنها اللغة الأساسية في عدد من البلاد الأفريقية والهند . وهي أيضاً لغة قومية في استراليا ونيوزيلندا . كذلك الأمر بالنسبة للفرنسية . التي هي أيضاً لغة قومية في كندا وسويسرا ، وهناك أدب أفريقي كتب بالفرنسية (ألا تذكر شعر الرئيس الأفريقي سنجور ؟) كما أنها لغة الثقافة في جنوب شرق آسيا . والأسبانية عبرت المحيط لتستوطن أمريكا اللاتينية . وليست لغتنا العربية بأقل حظاً من هذه اللغات ، فهي تنتشر من التخوم الجنوبية لروسيا والأهواز في إيران مغربة حتى المحيط الأطلسي ، وتنتشر شمالاً من جنوبي الأناضول وجنوباً حتى الصومال وإريتريا في أفريقيا ، بل إنها هاجرت إلى الأمريكتين . حيث هناك جيوب عربية أثمرت في شعراء المهجر المعروفين . أضف إلى هذا أن التزاوج بين الثقافات التي تمثلها هذه اللغات أصبح أمراً لازماً ، ونتج عن هذا التزاوج خصوبة لم تكن معهودة من قبل .

تتضح هذه الظاهرة من النظرة العابرة للشعر الذي انتجه هذا العصر . صلاح عبد الصبور في إحدى قصائده ديوانه « أقول لكم » يقتبس من بودلير بالفرنسية ما سبقه إليه اليوت Oh hyperite lecteur, mon Semblable, «mon frere ! The Waste Land ، وقصيدة اليوت ذاتها « الأرض اليباب » والشاعر مليئة بالاقتباسات من الألمانية والفرنسية والإيطالية بل والهندوكية . والشاعر الايرلندي العظيم ياتس Yeats يكتب قصيدة طويلة بعنوان « هبة هارون الرشيد » The Gift of Harun Al-Rashid « بطلاها الخليفة العباسي نفسه ، والمترجم العربي الأرمني الأصل قسطنطين لوقا البعلبكي . بل إنه مما لاشك

فيه أن كتاب ابن لوقا طريق النفوس بين القمر والشموس ، كان ذا أثر عظيم على طريقة ياتس الصوفية التي أوضحها في كتابه رؤيا A Vision .
خذ أيضاً ذلك الشاعر الانجليزي المعاصر بازل بانتنج Basil Bunting الذي نبغ في الشعر بعد أن قضى فترة طويلة من حياته في العراق وفارس وتعلم العربية كأبنائها ، ومن أهم قصائده تلك اتخذ لها عنوانا بالعربية « الأنفال لله » !
وقد تتلمذ هذا الشاعر على عزرا باوند Ezra Pound . وعن عزرا باوند حدث ولا حرج ! ذلك الشاعر الأمريكي الأصل الذي عاش شبابه الأول في إنجلترا ، وقضى حياته بعد ذلك متنقلا بين فرنسا وإيطاليا مستقرا إلى وفاته بالبندقية ، هذا الشاعر كان أول من فتح أبواب الشعر الياباني من تانكا Tanka وهايكو Haiku ومسرح النو Noh الياباني على مصاريحه فاغترف منه كبار الشعراء الذين تتلمذوا عليه مثل ياتس واليوت . بل إن ابنه عمر باوند Omar Pound اعتنق الإسلام ، ويسهم الآن بشكل مباشر في ترجمة الشعر الاسلامي إلى الانجليزية . فإذا ضربنا مثلا من أدب آخر ، أشرنا إلى الشعر الأسود في جزر الكاريبي . حيث احتفظ الشعراء الزوج بتقاليدهم الأفريقية الموروثة وظهرت واضحة في شعرهم بلغتهم الأسبانية الجديدة .
وأهم هؤلاء الشاعر الكوبي نيكولاس جين Nicolas Guillen . فهناك قصيدته ذات العنوان الانجليزي West Indies Ltd. التي يسخر فيها من السيطرة الاستعمارية لرأس المال الأمريكي على جزر الانتيل . وخذ أيضاً قصيدته سنسمايا Sensemaya التي يوحى اسمها بلفظ Yemanaya اله القليلة الوثني القديم ، وهي قصيدة مستوحاة من رقصات الزوج الدينية (١) .

ولعلنا لا نخطيء إذا قلنا أن عمالقة الشعر في هذا العصر هم أولئك الذين مكنتهم ظروفهم من تخطي الحواجز الاقليمية وضرب جذورهم في أرض جديدة . فاستطاعوا بذلك تهجين ثقافتهم بشكل مخصب . من شعراء العربية عبد الرحمن شكري في جيله ، والسياب وعبد الصبور في جيلهما أفادا من

(١) انظر مقال الدكتور محمود مكي عن الشعر في أسبانيا وأمريكا اللاتينية في « عالم الفكر »

الثقافة الانجليزية . وأدونيس من الثقافة الفرنسية ، والبياتي من الفكر الروسي . من شعراء الانجليزية و . ب . ياتس W.B. Yeats الايرلندي ، ضرب مجدوره في أعماق الثقافات الكلاسيكية القديمة ، والفرنسية والاطالية ، كما أخذ من الشرق عن الهندوكية والعربية . ومن الألمان هناك رينر ماريا ريلكه Rainer Marian Rilke المولود في براج والذي أمضى فترات من حياته في روسيا القيصرية ، وفي باريس مصاحباً الرسام رودان Radin ثم متنقلاً بعد الحرب العالمية الأولى عبر أوروبا إلى شمال أفريقيا ، ومستقراً في النهاية بسويسرا . ومن الفرنسيين هناك أبولينير Apollinaire الروماني المولد ، البولندي الدم ، الفرنسي النشأة ، العديد الأسفار . ومن الأسبان هناك لوركا نفسه الذي قضى فترة من حياته في نيويورك أثمرت ديوانه « شاعر في نيويورك » ثم في كوبا ، وهناك بابلونيرودا Pablo Neruda من شيلي الذي تنقل قنصلاً لبلاده في كثير من البلاد الآسيوية . وفي أسبانياً ذاتها .

ولا يفوتنا أن نذكر أيضاً أن ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى قاربت بين الشعراء من مختلف الثقافات والبيئات ، ولم تعد ترجمة الشعر امرأ محفوظاً بالذنب منذ قام ادوارد فيتزجيرالد Edward Fitzgerald بترجمة رباعيات الخيام إلى الانجليزية في أواخر القرن الماضي ، فلفت بذلك انظار العالم الحديث إلى عمل أدبي هام كان من الممكن أن يظل طي النسيان . وكانت قد سبقت ذلك محاولات فردية لاشباع الهواية ، منها مثلاً ترجمات الشاعر الانجليزي شللي Shelley لأناشسيد هومر Homeric Hymns ولدانتى وجوته ، ولكن ترجمة الشعر اتخذت صورة جدية هادفة منذ نهاية القرن الماضي ، وكانت لها آثار بعيدة المدى في بعض الأحيان . نخذ مثلاً ماحدث في اليابان . في عام ١٨٨٢ صدرت مجموعة « مختارات من قصائد حديثة الأسلوب Selection of Poems in the New Style » تضم أربع عشرة قصيدة مترجمة عن الانجليزية وقصيدة واحدة عن الفرنسية ، وتضمنت دعوة إلى شعراء اليابان أن يترسموا طريق الشعر الغربي ، وهي دعوة كانت أولى المعالم على

طريق التجديد في الشعر الياباني الحديث . كما كانت ترجمة التراجم المسيحية إلى اليابانية في أواخر القرن الماضي ايذاناً بتحول كبير لا في الديانة اليابانية فحسب . بل في الشعر الياباني أيضاً .

وقد منضت حركة ترجمة الشعر إلى آفاق بعيدة في السنين الأخيرة . ويستدل على هذا من مجرد استقرار بسيط لما تصدره دور النشر من قوائم كتبها . فدار نشر بنجوين Penguin التي تهتم بالطبعات الشعبية لديها الآن خطة لتغطية خريطة العالم الشعرية (بل والنثرية أيضاً) وتضم مكتبتها نماذج لمختلف اللغات الأوروبية وبعض البلاد الآسيوية والأفريقية . وليست هي بدار النشر الوحيدة التي تهتم بذلك ، فدار نشر هاينمان Heineman قدمت نماذج من الشعراء الأفريقيين ضمن سلسلتها المعروفة عن الثقافة والأدب الأفريقي ، وهناك أيضاً المجموعة المعروفة التي أصدرتها دار بانتام Bantam الأمريكية والتي تضم نماذج من الشعر الأوروبي المعاصر Modern European Poetry . وقد حظى الشعر العربي بجانب يسير من الاهتمام في هذا المجال ، وكان معظمه منصباً على الجانب الأكاديمي فحسب . ولعل أهم الترجمات هي التي قدمها نيكلسون Nicholson في العشرينات من هذا القرن ، وكان معظمها من الشعر القديم . ويليه جهود آربري Arberry التي غطت الشعر العربي الحديث حتى نهاية الأربعينات^(١) وتصدر قريباً مجموعة من الشعر الإسلامي قدم لها الشاعر الإنجليزي جون واين John Wain عن دار نشر Lund Humphry بانجلترا .

على أن النشاط الرئيسي حالياً في هذا المضمار هو ما تقدمه مجلة Journal of Arabic Literature والتي تشرف على إصدارها هيئة من جامعات اكسفورد وكامبريدج وادنبره وجلاسجو وتضم باباً دائماً يتضمن العديد من الترجمات عن الشعر العربي المعاصر ، وجدير بالذكر

(١) Arberry, A., Modern Arabic Poetry, Cambridge Oriental

أن عددها الرابع الذى صدر عام ١٩٧٣ يضم مجموعة مترجمة من الشعر الكوري الحديث .

وهناك محاولات من نوع آخر ينبغي رصدها هنا تجعل من الشعر أسلوب تفاهم عالمى دون اعتبار للقوارق اللغوية . هناك المحاولة التى تمت منذ أعوام واشترك فيها أربعة شعراء من لغات مختلفة لكتابة قصيدة واحدة سموها Renga واستعاروا اسمها من نمط من القصائد اليابانية التقليدية . وهناك أيضاً الشعر المجسم Concrete Poetry وهو شعر مرئى يعتمد على تناسق الصورة والتنويعات فى استخدام حروف اللغة وكلماتها ، بحيث تحدث انسجاماً مرئياً على صفحة الكتاب ، وقد انتشر هذا الشعر فى السنوات الأخيرة فى وسط أوروبا وأمريكا اللاتينية واليابان .

اتجاهات الشعر الإنجليزي والأمريكي المعاصر

(١)

نحن نعيش في عصر غريب ، عصر لم يتسن للإنسان فيه أن يثبت أقدامه فوق الأرض ، ومع ذلك فقد استطاع اختراق الفضاء ليطأ بقدمه سطح القمر . تقديرنا لهذا التناقض الجذري الذى ضرب في حياة الإنسان الفكرية والثقافية خلال هذا القرن ، قد يكون مفتاحاً نستطيع به أن نحدد المعالم الرئيسية لمشكلات العصر ، ونفسر الظواهر الأدبية المقترنة بهذه المشكلات .

قد نستطيع في شيء من التبسيط ، ومع تجاوز طفيف للتفاصيل التاريخية أن نقول إن الأحقاب السابقة في مجموعها كانت تتميز بالتجانس الفكرى للعصر . فالعصور الوسطى كانت تسودها فلسفة دينية هي مزيج من الفكر المسيحى والأفلاطونية الجديدة ، وعصر النهضة هو عصر تحكيم العقل وسيادته وتقدمه على الإيمان بالغيبيات ، والقرن الثامن عشر سادته فكر أرسطو الذى يرى العالم على أنه ناموس محكم ، والعصر الرومانسى يغلبه فكر أفلاطون ويسود عالم المثل على عالم الواقع . أما القرن العشرون فقد نما وترعرع في ظل نقیضين أساسيين ترجع أصولهما إلى منتصف القرن السابق ، وهما فكر فرويد وآراؤه في تفسير السلوك البشرى ، وفكر ماركس وآراؤه في سيادة الدولة على سلوك الفرد . فرويد يرى أن ذات الفرد هي المحور الأساسى الذى تدور حوله الأحداث ، والبوتهة الى تنصهر فيها التجارب ، وعلى هذا فهمة العالم الأساسية هي استجلاء مكونات نفس الفرد ، وتفسير ما يجرى في العالم على ضوء ما يتكشف داخل الذات . أما ماركس وأنجلز وأتباعهما فيفسرون الأحداث تفسيراً تاريخياً يحكمه إيمان بقانون جدلى ، على أنها صراع بين طبقتين ينتهى بالمحاطهما أو اندماجهما

فما يسمى بسيادة البروليتاريا . والفرد في هذه الفلسفة لا حساب له ، ومن ثم فلا محل هنا لاستكناه دخائل الذات . وقد قدم برتراند راسل دراسة مستفيضة لهذه الذبذبة بين هذين الاتجاهين المتناقضين متبعا جذورهما في القرن التاسع عشر ، وكان اهتمامه الأساسى بالجانبين السياسى والاقتصادى لهذا الموقف الفكرى ، ولخص هذا التناقض في أنه توتر مستمر بين الحرية والتنظيم ^(١) رابع راسل دراسته حتى انفجار الحرب العالمية الأولى .

وتتضح لنا الصورة المركبة للعصر أو قل ذلك الفصام الذى يغلب على طبيعته ويميزه عن العصور الأخرى إذا قلبنا النظر في بعض ما أخرجه من نظريات ، نظرية اينشتين في النسبية relativity نسخت الإيمان بالمطلقات . وقدمت مفهوماً للحركة على أنها شيء نسبي . وفسرت الزمان والمكان على إنهما امتداد واحد Space-time Continuum وترتبط نظرية النسبية عند علماء الطبيعة بنظرية أخرى هى نظرية الكم Quantum Theory التى تدرس ذبذبة الموجات الضوئية التى تشع من جزيئات الذرة ، وهذه الذبذبات ليست إتصالا دائماً من الحركة ، بل هى في أساسها تفترض التقطع ، ويرتبط بهاتين النظريتين فهمنا الجديد للذرة وتكوينها على أنها بروتون يدور جوله عدد من الالكترونات في حركة عشوائية . لا يحكمها إلا قانون الاحتمالات . وبطبيعة الحال غيرت هذه النظريات من تصور الإنسان لنفسه وللعالم المحيط به ، وألغت مفهوم السببية الذى قدمته نظريات نيوتن منذ القرن السابع عشر . فقد كان عالم نيوتن يقينياً مرتباً واضح المعالم ، لا مجال فيه للتخربات لأنه محكوم بالعقل والضرورة ، وكل ما يحدث فيه قابل للتفسير المنطقي ، ولذلك كان تصور نيوتن للعالم مصدراً للتفاؤل والثقة اللذين سادا الفكر البشرى خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر . أما تصورنا للعالم اليوم فهو تصور جد مختلف . نظرية النسبية وضعت حداً للقوانين الكلية المطلقة ، وجعلت من الزمان بعداً رابعاً ، وبذلك ألغت مبدأ الاستمرار

Bertrand Russell, *Freedom and Organisation* (1814—1914) (١)

Allen and Unwin, London

أو تواصل الآناء ، ونظرية الكم نفت عن الحركة أيضاً فكرة الاستمرار ، وإنما رأيتها ذبذبة متقطعة ، وأخيراً فإن التفسير الذرى للمادة أكد أن حركة الالكترونات عشوائية فى مجالات لا يمكن التكهّن بها طبقاً لأى قانون اللهم إلا قانون الاحتمالات . حصيلة ذلك كله ضرورة عن العالم ليست متناسقة التركيب ، لا تحكمها منطق ثابت ، وتشملها حركة متذبذبة متداخلة متنافرة عشوائية . عالم يتداخل الحاضر فيه مع الماضى والمستقبل ، ويندمج فيه البعيد مع القريب ، لا فرق فيه بين الكل والجزء ، ولا تخضع فيه الحركة لمنطق .

إذا كانت هذه هى صورة العالم كما أدى إليها تطور العلوم الطبيعية ، فإن الموقف فيما يتعلق بوسائل الاتصال . سواء من الناحية الحسية الفعلية أو الاجتماعية ، أصبح أيضاً متشابكاً غير منسرح . فقد شهد هذا القرن تقدماً فى وسائل الانتقال كالطائرة والقطار والسيارة اختصرت الزمن اختصاراً كبيراً ، كما شهد تقدماً كبيراً فى وسائل نشر المعلومات والأخبار كالتليفون واللاسلكى والراديو والتلفزيون . وأصبح فى الإمكان بوساطة الأقمار الصناعية ألا تمر ثوان معدودة . إلا وقد عرف بالخبر فى جميع أنحاء العالم . وإذا كان هذا القول من قبيل البديهيات . إلا أنه يصعب معه أن ندرك أن الأزمة الحضارية التى نمر بها ناشئة أساساً من انعدام القدرة على التواصل على المستوى الفردى والجماعى معا . ولعل هذا التناقض يرجع فى بعض أسبابه إلى الفجوة القائمة بين « الثقافتين » — على حد تعبير س . ب سنو C.P. Snow ، الثقافة العلمية التى تشمل التكنولوجيا ، وثقافة الإنسانيات ^(١) كما أنه يرجع أيضاً إلى أن اهتمام الإنسان بمجريات الأمور فى المجتمع العالمى الشامل ، قد جاء على حساب رباط الدم الذى يربطه بأفراد أسرته القريبة ، وشائج القرى التى تربطه بذويه فى بيئته اللصيقة . ولعل أبرز النظريات فى وسائل الإتصال التى جاءت معبرة عن هذا الموقف المتناقض ، والتى هى وليدة اكتساح التكنولوجيا للمحتوى الإنسانى ، هى آراء المفكر الكندى المعاصر مارشال

(١) انظر الفصل « الثقافتان بين س . ب سنو ومعارضيه » فى هذا الكتاب .

ماكلوهان Marshall McLuhan إذ يقول ماكلوهان أن وسيلة التوصيل هي في حد ذاتها الرسالة (The Medium is the Message) . أما المحتوى فلا قيمة له أو دلالة . — وماكلوهان يؤسس نظريته على أن الإنسان في عصور الأمية الأولى — وقبل اختراع الكتابة — كان يعتمد على مجمل حواسه البصرية والسمعية للحصول على المعلومات ، فلما جاءت الكتابة وثلتها الطباعة أكدت الكلمة المكتوبة اعتماد الإنسان على جانب الرؤية . نظراً لاعتماده على القراءة بالبصر ، وأهملت حاسة السمع . ولكن مع التطور التكنولوجي الحديث عاد الإنسان — من حيث وسائل الاتصال — إلى الاعتماد على مجمل حواسه . وجاءت الاختراعات المختلفة كالتليفون والراديو والتلفزيون والسينما وما إليها مؤكدة الجانب السمعي إلى جانب الرؤية . وماكلوهان يرى هذه الوسائل امتداداً خارجياً لجهاز الإنسان العصبي . ورغم الشهرة التي حظي بها ماكلوهان في السنوات العشر الأخيرة إلا أن نظريته تلقى اعتراضاً شديداً من عدد من المفكرين وعلى رأسهم ريبيكا وست Rebecca West التي نددت به تنديداً كبيراً في محاضرة مشهورة أمام رابطة الأدب الإنجليزي English Association في يوليو عام ١٩٦٩ «^(١)» ، وأساس الاعتراض إلغاء ماكلوهان للمحتوى الحضاري والإنساني للرسالة التي تحملها وسائل الاتصال هذه . بيد أن هناك جانباً إيجابياً في نظرية ماكلوهان وهو اعتقاده أن الكرة الأرضية أصبحت بفضل هذا التقدم التكنولوجي في وسائل الاتصال — أشبه « بالقرية العالمية Global Village » ، بمعنى أن العالم يسوده الآن ما كان يسود مجتمع القرية من ترابط بين أوصاله من حيث المسافات الزمنية والمكانية ، ومن حيث اهتمام الناس بمشكلاته ككل .

هذا الإحساس بما يمكن أن يسمى « عالمية الانتماء » قد أضاف تناقضاً جديداً لتناقضات العصر الذي شهد — في نفس الوقت — حربين عالميتين .

Rebecca West, *McLuhan and the Future of Literature*. (١)
Presidential Address of the English Association 1969.

وظهور المبادئ الشمولية الدولية التي محل نفسها محل الأديان . أما عن الحروب العالمية فقد ساعد في إندلاعها وانتشارها وشدة جبروتها نفس التقدم التكنولوجي الذي دعم وسائل الاتصال . ويذكر على سبيل المثال عن الحرب العالمية الأولى أن شهراً واحداً فقط مضى بين مصرع ولي عهد النمسا الذي كان الشرارة الأولى للحرب ، وبين اشتباك الدول الأوروبية كلها في هذه المعركة . وأصبحت الطائرة - مطية الانتقال للدول - أداة حرب مروعة التدمير في كلا الحربين . ولم تعد المعارك مقصورة على ميادين قتال يخوضها العسكريون ، وإنما أصبح الدمار شاملاً للمدنيين البعيدين عن أرض المعركة . طلقة رصاص من فوهة مسدس شاب من قومي البوسنة على رأس الأمير النمساوي . قتلت عشرة ملايين من البشر من أقطار الأرض في الحرب العالمية الأولى ، وفنيلة ذرية واحدة القيت على هيروشيما كانت كفيلة بإنهاء الحرب العالمية الثانية لصالح الحلفاء . وارتعاشة خفيفة في الخط الساخن الذي يربط واشنطن بموسكو كفيلة بانثارة وكالات الأنباء في العالم على مدى شهر . فإذا قلبنا الاتجاه الذي نسميه « عالمية الانتماء » على وجه الآخر وجدنا له صيغاً مختلفة . فإذا كان القرن التاسع عشر قد شهد ظهور الدعوات القومية في أوروبا ، وتفتت الخلافة العثمانية في الشرق الأوسط ، فإن القرن العشرين قد شهد المناداة بمبادئ تتخطى الحواجز الإقليمية وتهدف إلى عالمية التطبيق ، وهي بهذا تدعى لنفسها مكانة الأديان .

وقد نتج عن هذا الشد والجذب في المضمار الدولي أن ضاقت الفجوات الثقافية بين الأمم ، وتداخلت الحضارات بعضها في البعض مؤثرة ومستفيدة ، وتواكب الفكر بأنواعه في شتى بقاع الأرض ، وأصبحت العزلة في الجزيرة النائية التي داعبت خيال الحالمين ضرباً من المستحيل . والتمس الناس الوسائل - نتيجة لذلك - إلى كسر الحاجز اللغوي الذي يعزل قوماً عن قوم ، واتخذ ذلك سبلاً متعددة .

كان لهذه القضايا التي أسلفنا الحديث عنها انعكاسها المباشر في الأدب الذي انتجه العصر ، وخاصة في الشعر . يقول ت . س اليوت :

« إن الشعر - في حضارتنا المعاصرة - لابد أن يكون صعباً ، فهي حضارة معقدة تضم أشتاتاً متناثرة . وعندما يقع هذا التعقيد والتشتت على إحساس الشاعر المرهف ، لابد أن يأتي شعره متراكباً يعبر بالكناية . حاشداً للمعاني الشاملة في لغة هي بطبيعتها قاصرة » .

* * *

(٢)

في كتابه « الملاك الضروري : مقالات في الحقيقة والخيال » ^(١) يتناول الشاعر الأمريكي ولاس ستيفنس Wallace Stevens - العلاقة بين الواقع ، وقدرة الشاعر الخيالية - . كان الإنسان فيما مضى مهياً لتقبل الاستعارات والكنائيات التي يتخذها قداى الكتاب أمثال أفلاطون رغم إدراكه لمعد هذه الاستعارات عن الواقع . فحين شبه أفلاطون الروح بعربة ذات جوادين أحدهما أصيل والآخر ليس كذلك ، لم يكن في ذلك التشبيه ما يضير بالنسبة لأفلاطون ومعاصريه ، أما الآن فلسنا على استعداد لقبول مثل هذا التشبيه الذى فقد حيويته بالنسبة إلينا . ويعود السبب في ذلك - في رأى ستيفنس - لتعاضم ضغط الواقع على مرونتنا الإبداعية . الحياة اليومية تفرض علينا موقفاً سلبياً إزاء جممحات الخيال . يقول ستيفنس :

« لقد حررنا الأشياء العظيمة ، وأصبحنا نعيش في نطاق ضيق من الميثولوجية المحلية ، سياسية ، واقتصادية ، وشعرية تفرض علينا تناقضاتها . ويصاحب هذا انعدام السلطة التي يمكن الرجوع إليها اللهم إلا سلطان القهر الفعلى والمحتمل . . . »

كذلك كان لانتشار التعليم أثره في مد سطوة الواقع : فاتيح لكل إنسان أن يأخذ بطرف من التاريخ ، والفلسفة والأدب ، واتسعت دائرة الطبقة المتوسطة بما عرف عنها من تفضيل للأشياء الملموسة ، وتغلغلت الأفكار

(١) Wallace Stevens The Necessary Angel : Essays on Reality and Imagination.

الليبرالية في نفوس العامة - أصبحت كل هذه مظاهر عادية للحياة اليومية. طريقتنا في الحياة والعمل ألقت بنا في أحضان الواقع أصبح الإنسان يعيش في مجموعات في مستوطنات إسكانية وليس السبب في ذلك ازدياد التعداد فحسب . فالمرء يستلقي على السرير في أمريكا ويدير المذباع فيسمع القاهرة . وهكذا لقد ضاقت الشقة . نحن نأتنس بقوم لم يسبق لنا رؤيتهم قط . وهم يأتئون بنا »

ويستطرد ولاس ستيفنس Wallace Stevens قائلا :

« على أن ما عنيت به بضغط الواقع ، هو أن تؤثر فينا الأحداث الخارجية بدرجة تلتقي معها أى قدرة على التأمل . وينبغي أن نأخذ في الحسبان عند تقرير هذا أن ثمة جيلا بأمله يعاني من ذلك ، وأن العالم بأسره قد دخل في حرب ، وأن ندرك خطر ذلك بالنسبة للخيال البشرى . . . منذ سنين تركزت مشاعر العالم حول أحداث جعلت وتيرة الحياة كأنما البشر يتحركون في فترات هدوء تتخلل الأنواء الهوج . انقطاع الصلة بيننا وبين الماضي وزواله أوحى بزوال المستقبل أيضاً . وقليل من معتقداتنا ما صدق . . والحرب الآن ما هي إلا مظهر جزئي لحالة عراك شاملة . لم تكن حروب نابليون بذات تأثير على الكتاب والشعراء الذين عاصروها . ولعل ضعف إدراكهم يشبه ضعف إدراكنا للانفجارات المهمة التي تحدث داخل الصين . . . أما نحن الآن فأننا نجابه مجموعة من الأحداث لانستطيع تهدئة أثرها على العقل فحسب ، وإنما هي تستثيرنا إلى العنف ، وإلى الالتفات المباشر لما هو واقع حولنا ، وقد تحتاج حياتنا كلها . . وهذه الأحداث تتتابع في كثرة وسرعة بحيث تمتلك وجودنا كله . وهذا ما عنيت به حين تحدثت عن ضغط الواقع ، وهو ضغط عقيم ومستمر سيؤدي حتماً إلى نهاية حقبة في تاريخ الخيال البشرى وبداية حقبة جديدة . ومن خصائص الخيال أنه دائماً على شفا عهد جديد ، لا لأن هناك خيالا جديداً ، ولكن لأن هناك حقيقة أو واقعاً جديداً^(١) . »

حصيلة هذه الفقرات من كتابات ولاس ستيفنس Wallace Stevens الرئيسية في النقد لا تؤدي إلى القول — كما زعم البعض — بأن ستيفنس كان شاعراً جمالياً متنبلاً من الواقع . مستغرقاً في الصياغة اللفظية ، والتراكيب المملوغة . وإنما الأمر كما يبدو أن الواقع يفرض نفسه على قدرات الشاعر فيفصله عن ماضيه ومستقبله في غمرة الأحداث المعاصرة التي تستحوذ عليه ، وتشكل رؤياه . وفي شعر ولاس ستيفنس ما يشير إلى أن إدراك الواقع يكون أوضح لدى الرجل الذي فرغ عقله من آثار الماضي وأحلام المستقبل ، ليتقبل اللحظة الواقعة كما هي دون رتوش ، دون إضافات من خبرات الأجيال السابقة وميثولوجياتها ومعتقداتها ، ودون آمال أو أحلام مستقبلية قد تراود العقل المكتنز بالمعلومات . نخذ مثلاً هذه القصيدة :

إدراك الرجل ذى اليد الصناع (١) :

انطلاقات المرء العظمى . وحمامات الأحد
وزغاريد المرء في زفاف الروح
تحدث كما تحدث . اذن فالسحب الزرقاوية
حدثت فوق البيت الخالى ، واوراق
الزهور لها صليل الذهب
كأنما هناك من يسكنه . فيض من البياض
تفجر من السحب . كذا رمت الرياح
بقوتها الملتفة حول السماء

* * *

هل لك أن تقول أن طائر الزرق قد ينقض
فجأة نحو الأرض ؟ أنها قرص ، الأشعة
حول الشمس ، القرص يحياً بعد الأسطورة .
عين النار في السحب تحياً بعد الآلهة .

أن نتخيل حمالة ذات عين حريرية .
وأشجار الصنوبر كأنها أبواق ، هذا قد يحدث .
وجزيرة صغيرة تعج بالأوز والنجوم :
لعل الرجل الجاهل هو وحده
الذى يتاح له أن يقرن الحياة بالحياة
أى بالحس ، بالقريبة اللؤلؤية ، الحياة
التي تتدفق حتى في البرونز القارس .

فالرجل ذو اليد الصانع ، هو الرجل الذى يعتمد على مهارته اليدوية ،
والذى ليست به حاجة إلى الفهم العقلى أو الميتافيزيقى لما يجرى حوله أو
ما يراه من أحداث . ادراك هذا الرجل لما حوله من أشياء نابع من احساس
مباشر وخبرة وثيقة بها ، فهو ادراك حيوى حسى نابض ، وليس عقلياً
مجرداً مستمداً من نظم فكرية لا تعتمد على الخبرة المباشرة . وهذا معناه أنه
« يقرن الحياة بالحياة » ، بمعنى أنه يزاوج بين المدركات فى الخارج ،
وبين احساسه الداخلى بها ، وهو احساس صارخ ، مثل « الحياة التى تتدفق
حتى فى البرونز القارس » . فى نظر ستيفنس هذا الاحساس المباشر ، أو قل
هذه الخبرة المباشرة التى لا تغتدى بنظم عقلية مجردة ، تؤدى إلى معرفة
الحقيقة بما هى واقعة . فالصدق عند ستيفنس هو ما هو واقع كائن ، وليس
أمراً مجرداً ذا وجود عقلى فقط . فقرص الشمس هو قرص ، له وجود
طبيعى فى السماء ، أمر ملموس يدرك بالنظر الحسى . ومن الخطأ أن نتخيل
الشمس كأنها ميتافيزيقياً ، وأن نحيك حولها الأساطير ، وأن نضفى عليها
الآلوهية . هذه الأوهام الخيالية ستنداعى مع الزمن لأنها أمور غير ملموسة
وليس لها وجود حسى ، ويبقى قرص الشمس ، ذو الوجود الطبيعى -
له صفة الديمومة ، بما هو واقع .

ستيفنس إذن يلغى كل ما هو ميتافيزيقى ، وينكر الجردات ، ويؤكد
فى شعره أنه لا يمكن التثبت إلا من الواقع الحاضر ، لأننا لانملك الوسيلة
لادراك غيره . هذا هو محتوى قصيدته التالية :

موت جندي^(١)

تقلص الحياة ، وبحين الحين
كأنما هو فصل الخريف
ويستقط الجندي
أنه ليس شخصية تقام له ليال ثلاث
 ويفرض فراقه
ويطلب له الموكب الجمائزى
الموت مطلق ، ودون تذكار
كأنما هو الخريف
حين تتوقف الريح ،
حين تتوقف الريح ، وعبر السماء
تجرى السحب ، رغم ذلك
فى اتجاهها .

الموت هنا حقيقة فى ذاتها ، ليس له المعنى الدينى كالانتقال من حياة
دنيا إلى حياة أخرى ، وليس له المعنى الأخلاقى الذى قد يتضمن التضحية
أو الفداء ، ولا يلفه الوقار والحشوع الذى يقرنه به الناس عندما يقيمون
الجنائز ، وإنما هو حادث وقع للجندي — هو تغير طبيعى مثل تغير الفصول
حين قدوم الخريف ، وهو حادث جزئى من جملة أحداث جزئية مثل توقف
الريح الذى لا يمنع السحب — مع ذلك — من السريان فى اتجاهها . . « الموت
مطلق — دون تذكار » حادث اللحظة الحاضرة ، لا يرتبط بالماضى ،
ولا أثر له على المستقبل . وهو فى ذلك — مثل قرص الشمس فى القصيدة
السابقة — القيمة الواقعة ، معناه فى حد ذاته ، وليس فى دلالة رمزية مجردة
خارجة عن كونه .

لعل من أهم قصائد ولاس ستيفنس Wallace Stevens التى أجمل

فيها اتجاهه الفلسفي هي قصيدة صبيحة الأحد Sunday Morning وهي طويلة مكونة من ثمانى مقطوعات . تقرر صبيحة الأحد في ذهن عامة الناس بالذهاب إلى الكنيسة وأداء الفروض الدينية التي هي واجب ينوبه عن ولائهم الميثافيزيقي من جهة ، ويربطهم بالماضي وبالتقليد المسيحي من جهة أخرى . غير أن ستيفنس Stevens يفاجئنا في مطلع القصيدة بصورة لسيده قد خرجت لتوها من غرفة النوم لتستلقى في استرخاء على كرسي ممدد في الشمس لتتناول طعام الإفطار من قهوة وبرتقال ، وقد انغمست في حاضرها بكل إحساسها بحيث إن الماضي وما يحوط به من قداسة اندثر تدريجياً وأصبح مواتاً :

الاسترخاء في رداثها المنزلى ، وافطار
متأخر من القهوة والبرتقال في كرسي مشمس ،
وحرية البغاء الخضراء
مرتسمة على البساط ، يتقشع معها
الصمت المقدس للتضحية التليدة .
ومن طبيعة الأمور أن تسائل السيدة نفسها صبيحة الأحد عما يلزمها
بتقديس الموتى - وقد أصبح المسيح في خبر كان . وتسال :
ما قيمة الألوهية إذا كانت لا تأتي
إلا مع الأشباح الصامته وفي الأحلام ؟
أليس الأجدى أن نجد الراحة في الشمس ،
وفي لاذع الفاكهة ، والأجنحة الناصعة الخضراء
أو في بلسم الأرض وجمالها
أشياء ممتعة كالأفكار السماوية ؟
لابد أن تحيا الألوهية فينا
عواطف المطر ، وخلجات الثلج المتساقط
وأسى الوحدة ، أو التهليل
المنفرج لأزاهير الغابة ، وأعصار

المشاعر فى الطرق المبتهلة لىالى الخريف ،
المباهج والآلام فى ذكرى
شجرة الصيف ، وغصن الشتاء .
تلك هى الخطط المرصودة لروحها .

هى لاترى قداسة فى الإيمان بالله المنزه عن كل شىء ، المحرذ من الصفات
المادية . والذى يأتى ذكره فى لحظات التأمل الخالصة ، والاستغراق الروحى .
ولمّا الدين بالنسبة لآيها — وهى فى هذا تمثل وجهة نظر ستيفنس — هو
الإيمان بالمدرجات الحسية ، لأن هذه الملموسات هى التى تمثل الحقيقة الفعلية ،
فى الذوق . والنظر . والإحساس المادى بدفع الشمس : وتقلبات الطبيعة ،
واردهار الغابة . وتمضى السيدة فى محاولتها استكناه الأديان السابقة فتمر
بالميثولوجيا اليونانية القديمة . رافضة أسطورة كبير الآلهة زيوس . زغم
ما قرر به عند اليونان القدامى من صفات تكاد تكون إنسانية . ثم هى
تسأل عن حقيقة الفناء ما هو ؟ وعن الحياة الأخرى أهى استمرار دائم ؟ .

ألا يحدث تغير الموت فى الجنة ؟ .
ألا تسقط الفاكهة الناضجة ، أم تظل الشجيرات
تحمل أثقالها فى تلك السموات السفلى
دون تغير . رغم أنها تشبه أرضنا الزائلة
بأنهار مثل أنهارنا تنهى فى بحار
لا تجدها ، وشطآن مراجعة . . ؟

* * *

أنها تسمع ، فوق تلك المياه التى لا تخر ،
صوتاً يصيح « القبر فى فلسطين
ليس قوساً تترأخى تحته الأرواح .
أنه قبر يسوع ، حيث دفن » .
نحن نعيش فى سديم قديم من الشمس

أو موئل قديم من النهار والليل
في عزلة الجزيرة ، منطلقين أحراراً .
من ذلك المحيط المتسع لا مهرب .
الغزلان ترتع فوق جبالنا ، والحمام
يهدل من حولنا في صيحات تلقائية ،
والتوت الحلو ينضج في البرارى ،
وفي عزلة السماء ، في المساء
أسراب الحمام الهائمة تهدل
في غموض بينما تخفق
منحدرة إلى الظلام ، أجنحتها المبسوطة .

هي أولاً تنكر فكرة الأزلية ، لأنها لا تخضع لمنطق العقل ، وتدلل
على هذا بالتساؤل عن طبيعة الجنة ، وكيف يكون النضج دائماً فيها ، مع
أن النضج آية انتهاء عمر الفاكهة وسقوطها . وبعد فقرات مطولة يكرر فيها
ستيفنس ما ذكره ضارياً مختلف الأمثلة ينهى القصيدة بهذه الصيحة التي
تسمعها السيدة باذن العقل . ومؤداها أن المسيح ليس إلهاً ، وأن فكرة صلبه
وارتقائه إلى السماء أسطورة لا تمت للواقع ، وأن قبره في فلسطين ما هو
الا مكان دفن فيه رجل *

ويؤكد ستيفنس مرة أخرى القيمة المادية للحظة الواقعة ، وتجزئة
الوجود زمانياً ومكانياً . فهو لا يرى اتصالاً بين لحظات الزمن ، يربط بين
الماضي والحاضر والمستقبل . ولا يرى العالم على أنه متناسق الأطراف ،
ولأنما هو كتلة سديمية انفصلت عشوائياً من الشمس ، ويشبه الأرض وسط
الفضاء ، بأنها جزيرة يحيط بها محيط متسع ، وهي محصورة فيه . ومجرى
الأحداث . ممثلاً في الغزلان الراتعة ، والحمام السارية ليس نسقاً مطرداً ،
ولأنما هو اضطراب لا هدف له .

بعد هذا العرض السريع لحمل آراء ولاس ستيفنس كما وردت في كتابه « الملاك الضروري » ولبعض قصائده ، يصبح من نافلة القول أن نشير إلى أن ستيفنس هو ابن للعصر ، يعبر شعره بشكل إيجابي واضح عن الدعوة المادية التي تحت إليها الاتجاهات التي أشرنا إليها في صدر هذا البحث ، كما ينطوى شعره على رفض للمسلمات الروحية التي دعت إليها الأديان .

(٣)

إذا كان ولاس ستيفنس قد وقف موقفاً إيجابياً من فلسفات العصر المادية ، فإن ت . س اليوت T. S. Eliot — على النقيض من ذلك — رفض هذه الفلسفات رفضاً باتاً ، واعتصم بحبل الكاثوليكية ، وهو مذهب يتخذ موقفاً مغالياً من هذه الفلسفات . وقد أوضح اليوت موقفه هذا صراحة حين أعلن بناء على توجيه استاذة ارفنج بابيت Irving Babbitt أنه « كلاسيكي في الأدب ، ملكي في السياسة ، وكاثوليكي في الدين » . وذهب اليوت إلى حد الدعوة بأن يعاد النظر في أمر الثقافة الأوروبية بوجه عام بحيث تثبت دعائهما على أسس كاثوليكية مسيحية (انظر كتابه : مذكرات نحو تعريف الثقافة

Notes Towards the Definition of Culture

على أن اليوت لم يأخذ الكاثوليكية بمعناها الضيق الذي يؤكد جانب الطقوس والشعائر ، وإنما أفاد من هذا المذهب من حيث دعوته إلى تجاوز الحواجز القومية في سبيل خلق مجتمع إنساني ديني مترابط ، ومن حيث اهتمامه بنقاء الروح ومسراها في العالم الأخرى . ومن هنا كانت محاولات اليوت لخلق لغة جديدة للشعر تتجاوز الحواجز الإقليمية من ناحية ، وتحاول أن تذلل العقبات في سبيل الدلالة على المفاهيم الروحية والكونية التي يحاول الشاعر تقصيصها .

ورغم أن اليوت أعلن اعتناقه للكاثوليكية رسمياً عام ١٩٢٧ إلا أن شعره السابق لذلك التاريخ — وأهمه قصيدة اليباب The Wast Land يعتبر

الدين هو الملاذ الأسمى من خطايا العصر بما شمله من مادية ، وانغمار في الزمن . وبحث عن الكسب ، على حساب القيم الروحية ، والمبادئ والتضحيات السامية .

وقد أثارت قصيدة الياب *The Waste Land* منذ ظهورها عام ١٩٢٢ الكثير من التعليقات والتساؤلات ، وأدلى فيها كل ناقد بدلوه . ومن طريف ما يذكر تعليق اليوت نفسه على هذه القصيدة خلال إحدى محاضراته بالولايات المتحدة . قال :

« أزجى مختلف النقاد إلى الشرف حين فسروا القصيدة على أنها نقد للعالم المعاصر ، واعتبروها حقاً قطعة هامة من النقد الاجتماعي . أما بالنسبة إلى فأنها لم تعد أن تكون تسرية لشعور شخصي — غير ذي أهمية بالمرة — بعدم الرضا عن الحياة . أن هي الاقطعة من الململة المنظومة » .

قد تكون هذه قولة متواضعة من رجل جلس على قمة الجبل الشعري ، ولكنها تنبئ عن حقيقة هامة في موقف اليوت : إذ ندرك من هذا التعليق — على خلاف ما شاع من أنه يؤمن بالقيمة الموضوعية (اللاشخصية) للأدب *Impersonal Theory* — أن فلسفة اليوت ونظريته الاجتماعية نابعان من مصدر الوجدان والخبرة الشخصية . والرجوع إلى خطابات اليوت المعاصرة لكتابة القصيدة ، والى نشر بعضها في مقدمة الطبعة المصورة المخطوطة الياب ، يؤدي بنا إلى الاعتقاد أن ظروف اليوت الخاصة كانت مهينة لكتابة مثل هذه القصيدة . والوقت قد حان في رأينا لإعادة النظر في هذه القصيدة وغيرها من شعره ، على ضوء ما تكشف من حياته الخاصة ، بعد وفاته عام ١٩٦٥^(١) ، لاسيما بعد أن اتضح من دراسة المخطوطة أن عزرا باوند *Ezra Pound* كان له دور أكبر مما نتصور في إعداد القصيدة في صورتها الحالية ، وأنه حذف أجزاء كبيرة من النص الأصلي ، وأعمل قلمه فيما تبقى بالتعديل والتنقيح ، مما دعا اليوت إلى أهداء القصيدة إليه واصفاً إياه بأنه « الصناع الأعظم » . كذلك كان لزواج اليوت الأولى « فيفيان » توجهات فيما يتعلق بانتقاء

(١) انظر مثلاً كتاب : *Sencourt, T: S. Eliot, A Memoir, London 1971.*

الألفاظ ، والمزاج العام لبعض أجزاء القصيدة كما يبدو من الهوامش التي ظهرت بخط يدها في المخطوطة (١) .

ومن أهم ما ينبغي التنبيه إليه بالنسبة لاليوت أنه شاعر نشأ في الولايات المتحدة ، ثم هجرها - رغم اعتراض أبويه وحرمان ذريته من ميراث العائلة - إلى أوروبا حيث درس قليلاً في السوربون ثم استوطن إنجلترا . فهو بهذا قد اجتث جذوره من مجتمعه وأسرتة ليعيش نبثاً غريباً في بيئة أخرى . ولعل هذه كانت ولا تزال - ظاهرة عامة بين أدباء الغرب . إذ نجد عزرا باوند نفسه - الأمريكي الأصل - يهاجر إلى أوروبا متنقلاً بين بلادها ومستقراً في النهاية - بعد فترة احتجاز طويلة في مستشفى عقلي بأمريكا - في إيطاليا حيث توفي في نوفمبر سنة ١٩٧٢ . ونرى جيمس جويس هاجراً دبلن في أيرلندا ليعيش فترة في فرنسا . ثم ليعمل بالتدريس في تريسته . وجوزيف كونراد البولندي الأصل ، الإنجليزي بالاستيطان يحوب آفاق البحار على ظهور السفن . وقد ازدادت هذه الظاهرة وضوحاً وتأكيداً على مر الزمن ، وأصبحت الهجرة متبادلة بين جانبي الأطلسي فحينما يستوطن إنجلترا الشاعر الأمريكي روبرت لاويل Robert Lowell يهاجر الشاعر الإنجليزي أودن Auden إلى الولايات المتحدة منذ عام ١٩٣٩ حتى ١٩٧١ ليعود مرة أخرى إلى إنجلترا ويقيم في أكسفورد وهلم جرا . . .

هجرة اليوت هذه زادت من إحساسه بما سميناه « عالمية الانتفاء » من ناحية ، ولكنها أكدت أيضاً شعوره بالمأساة الذي يأتي من انفصام المرء عن جذوره في الأسرة ، وفي البيئة ، وفي التقليد الفكري والاجتماعي . نلتقى في مطلع قصيدة اليباب بجمهرة غير متناسقة ولا مترابطة من رواد منتجع

(١) T. S. Eliot : The Waste Land ; a facsimile and transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound-Edited by C. Valerie Eliot. Faber, 1971.

انظر أيضاً مقال بالانجليزية Salama, A. The waste Land in The Making
Bulletin of the Women's College, Ain-Shams University, 1974.

حيث في ميونيخ . يتحدثون لغات مختلفة ، وتصطدم عباراتهم بعضها ببعض ، وينعدم الشعور بالأمن لديهم ، وتسودهم رغبة في الاستخفاء والنسيان . وهم في ذلك يمثلون حال المجتمع في هذا العصر ، مجتمع أعمته الخطيئة عن القيم الروحية ، وعن التضحية التي كانت سمة مميزة لعصور المسيحية الزاهرة . الناس الآن يلجأون إلى العرافة مدام سيزوستريس Sosotris بدلا من الكاهن . ويتلقون منها النصيح بما يخالف معنى الخلاص في المسيحية . فهي قد قصرت عن فهم معنى « التعميد » ، فتتصحح المسترشد بها بأن « يتجنب الموت غرقاً » . كما أنها لا ترى « الرجل المشنوق » - وهي إشارة رمزية من اليوت إلى عدم ادراكها « المسيح المصلوب » .

وقد اقتبس اليوت أساساً لقصيدته أسطورة « الأرض الموات » كما وردت في كتاب جسي وستون Jessie Weston المسمى « من الطقوس إلى الرومانس » « From Ritual to Romance » كجزء من مجموعة أساطير تعود إلى العصور الوسطى تدور حول الكأس Grail المفقود الذي زعم أن بعض دم المسيح أودع فيه بعد صلبه . وشمل هذه الأسطورة - وهي أيضاً من أساطير الخصب والنماء - أن أحد الملوك انفورتاس Anfortas قد ارتكب الفاحشة ، فكتب عليه العقم ، وعلى أرضه أن تصبح مواتاً ، حتى يأتي الفارس برسيفال Percival فيقوم برحلة شاقة إلى أعلى الجبل حيث الكنيسة التي تؤدي فيها حفلة « التعميد » والتي من شأنها أن تزيل الخطيئة وتكفر عنها . هذا هو منطلق القصيدة ، ولكن اليوت يدور بنا في جولات تأخذنا من الحضارة المسيحية ومن دانتي Dante رافع لوائها في العصر الوسيط ، إلى الحضارة اليونانية القديمة ، إلى حضارات الشرق القديمة ممثلة في البوذية وديانات الهند القديمة ، إلى شكسبير عصر النهضة والمسرحيين الاليزابيثيين ، إلى الشعراء الرمزيين الفرنسيين في أواخر القرن التاسع عشر أمثال بودلير ، وفرلين - هذا عدا ما تضمه القصيدة من إشارات مختلفة أخرى إلى القديس أوجسطين ، والحضارة المصرية القديمة وغير ذلك ، وما يدل تركيبها السيمفوني عليه من تأثير بالأشكال الموسيقية ، وخاصة بموسيقى

سترافنسكى Stravinsky الذى كان لمعزوفته *Sacre du Printemps* أو قدسية الربيع الأثر الأول فى الإحياء لا ليوت بكتابة القصيدة^(١) .

ويمضى بنا اليوت خلال القصيدة مستعرضاً أنماط الرذيلة وأشكالها على مر العصور ، وفى مختلف طبقات المجتمع . وفى القسم الثانى من القصيدة نلتقى بسيدة الطبقة الراقية العصبية التى تمارس الجنس كنوع من الترويح ، وكجزء من الروتين اليومى . ثم نزل بعد ذلك إلى البار العمومى حيث نستمع لحديث امرأتين من العامة . تناولت إحدهما حبوب الإجهاض ، مما كان له الأثر على قدراتها الجنسية . وهى تنتظر زوجها العائد من الحرب ، وتحشى ما سيكون لمظهرها المتداعى من أثر على حياتهما . وتساءل إحدى المرأتين سؤالاً ذا مغزى « لم الزواج إن لم يكن هناك رغبة فى الإنجاب ؟ » . وفى القسم الثالث نرى الزوجة مسز بوتر Mrs. Porter : تمارس الجنس تبديلاً . والضاربة على الآلة الكاتبة التى تتخذها بشكل آلى دون أن ترى فى ذلك ما يعيب . ويوصل الأمر إلى أقصاه عندما نرى الجنس يمارس كوسيلة للكسب . عندما تصل القصيدة إلى هذه الذروة القصوى يفاجأ القارئ باقتباس من اعترافات أوجسطين .

« ثم أثبت من بعد إلى قرطاجنة »

ويأتى هذا الاقتباس من سياق يتحدث فيه أوجسطين عن فورات شبابه الذى خلفه من ورائه ليهتدى بنور الإيمان . وكأنما اليوت يشير بهذا الاقتباس إلى أن الهداية ممكنة رغم تردى المرء فى أقصى مهاوى الرذيلة . وقد سمى اليوت هذا القسم « موعظة النار » قياساً على الموعظة التى وجهها بوذا إلى أتباعه وتحمل هذا الاسم . والنار هنا رمز مزدوج للرغبة الجامحة ، والتطهر منها فى نفس الوقت .

يلى ذلك القسم الرابع المسمى « الموت غرقاً » والذى يدعو فيه اليوت إلى أن نأخذ العبرة من البحار الفينيقى الغريق فليباس Phlebas الذى ترك حياة فانية فى السعى وراء الكسب المادى إلى حياة تطهيرية خالدة .

See Sencourt, *Ibid*, p. 84.

(١) انظر سنكورت ص ٨٤

(الأدب الانجليزى)

وفى القسم الخامس والأخير بعنوان « ما قاله الرعد » يصف اليوت رحلة المشقة إلى أعلى الجبل التى يمتزج فيها وصف رحلة برسيغال البطل المنقذ فى الأسطورة ، بوصف رحلة المسيح المنقذ حاملاً صليبه إلى أعلى جبل كلفارى حيث ينفذ الصليب الذى يحمل معنى الخلاص فى المسيحية . والناس فى هذه الرحلة ظمأى إلى الماء الذى هو رمز التطهر . والرعد ارهاص بالمطر ، ونزول المطر يرى من الخطايا ، "ولكن دون ذلك أهوال . ويلخص اليوت السبيل إلى اجتيازها فى ثلاث ، وهى مواد مأخوذة من الأوبانيشاد الهندية : أعط ، تعاطف ، أكبح : عطاء هو بذل النفس إلى النهاية ، وتعاطف هو خروج النفس من سجن الأثرة إلى الإيثار ، وكبح هو ضبط للنفس عن الرغبات الدنيوية . إذا تحقّق هذا فإنه سيكفل « السلام الذى يفوق التصور » .

رغم ما ذكره اليوت عن قصيدة اليباب من أن مصدر إلهامها شخصى ، ورغم ما بدأنا نعرفه من حقائق عن حياة اليوت الخاصة مما كان له أثر على تكوين القصيدة ، إلا أن مضمونها الدينى ، وبناءها القائم على قاعدة من حضارات مختلفة ، وأسلوبها المسرحى فى التعبير — كل ذلك قد غلف العامل الشخصى فى غلاف سميك واره عن النظر دون أن يقلل من شأنه ، وأعطى للقصيدة دلالة عامة ، وأهمية بالنسبة للعصر بأكمله .

موقف اليوت هو موقف الرفض للفلسفات المادية التى قدمها العصر ، والحل فى رأيه هو الرجوع إلى الدين ، وهو حل مارسه شخصياً باعتراف الكاثوليكية ، وظل ينادى به من خلال شعره الذى كتبه بعد اليباب ، فى قصيدة أربعاء الرماد ، والرباعيات ، وكذلك فى مسرحياته وعلى رأسها اغتيال فى الكاتدرائية .

لسنا هنا بصدد عرض لعمالة العصر من الشعراء ، وإلا لتناولنا بالتفصيل
جهازة مثل عزرا باوند ، ووب . ياتس ^(١) وروبرت جرافز ، وادوين
ميور وغيرهم . ولكننا نعرض لاتجاهات رئيسية مختارين النماذج الدالة على
هذه الاتجاهات من بين المعاصرين من الشعراء . وقد رأينا أن ولاس
ستيفنس يمثل الاتجاه المنحاز لفلسفات العصر المادية ، و ت . س اليوت
يمثل الاتجاه المناهض لها . ونقدم الآن نموذجاً ثالثاً يمضى بنا إلى الحيل
التالى لاليوت وستيفنس وهو الشاعر المعاصر و . ب اودن W. H. Auden .
فقد بدأ اودن حياته الشعرية فى أواخر العشرينات وخلال الثلاثينات من
هذا القرن شاعراً ملتزماً وكانت آراؤه مزيجاً فريداً من الماركسية ومن
آراء فرويد ، وكانت طبيعة هذه المرحلة الزمنية مواتية لاعتناق هذه الآراء ،
فقد كانت أوروبا تعاني انهياراً اقتصادياً شديداً خلال الثلاثينات من جراء
الحرب العالمية الأولى . وقد مهد هذا الانهيار The Depression إلى نشوب
الحرب العالمية الثانية . وكان مبدأ الماركسية حديث عهد فى التطبيق ، فأغرى
الكثير من الشباب المفكر باعتناقه على أنه السبيل المخلص من متاعب العصر .
ورغم ما يقال من أن ماركسية اودن فى هذه المرحلة الأولى لم تكن مطابقة
تماماً لما ينادى به الشيوعيون ، إلا أنه من الواضح أن تأثر اودن بها لم يكن
مجرد استهواء . وقد نصب اودن وصحبه (سبندر وماكنيس وداى لويس)
أنفسهم دعاة سلام وإصلاح ، واشتركوا بالفعل فى الحرب الإسبانية الأهلية
كحملة لنقلات المرضى تعبيراً عن عدم رضاهم عن الحرب . فاذا قرأنا
شعر اودن الذى كتبه فى هذه الفترة وجدناه شعراً سياسياً اجتماعياً يعبر عن
اتجاه معين يصور فيه إنجلترا على أنها أسيرة تعاني من العصاب ، وقد وخطها
نظام اقتصادى عتيق ، وهى ما كادت تنهى من حرب عالمية ، إلا لتدخل
فى حرب عالمية أخرى ، شاع فى أرجائها الجوع والبطالة ، وحاق بالناس
فيها نذير الموت من كل مكان . ولا يقصر اودن تناوله للمشكلة على إطار

(١) انظر ترجمة قصيدته « الإبحار إلى بيزنطة » فى هذا الكتاب .

الجزر البريطانية وحسب . وإنما زادت أسفاره إلى ايسلندا . وألمانيا والصين ، واشتراكه في الحرب الأهلية الأسبانية من إحساسه بعمق المشكلة وخطورها العالمية . نخذ مثلاً قصيدته التالية :

أسبانيا عام ١٩٣٧

بالأمس كل الماضي . تراعى لغة الأحجام
إلى الصين عبر طرق التجارة ،
واستخدام لوح الحساب ، واكتشاف دوائر الطقوس الحجرية .
بالأمس اتخذت المذولة في الأجواء المشمسة .

بالأمس تقدير التأمين بالبطاقات
الحديد بالمياه ، بالأمس اختراع
العربة الدارجة والساعات الدقاقة ،
وتدجين الأفراس ، وعالم الملاحة اللجب .
بالأمس تلاشى الجنيات والعمالقة ،
والقلعة ، كالصقر الساكن ، ترنو إلى الوادي .
والكنيسة مشادة في الغابة
بالأمس تحت صور الملائكة والميازيب الرهيبة المنظر
ومحاكمة الهراطقة بين الأعمدة الحجرية ؛
بالأمس كان الجدل الكلامي في الحانات

والشفاء المعجز عند نبع الماء ؛
بالأمس سبب المشعوذات . أما اليوم فالصراع .
بالأمس تركيب المولدات والحركات الكهربائية ؛
 وإقامة الخطوط الحديدية في الصحراء المستعمرة ،
بالأمس المحاضرة الوثيقة عن أصل الانسان
أما اليوم فالصراع .

بالأمس الايمان بالقيمة المطلقة للاغريقية

وانسدال الستار بعد موت البطل
بالأمس الصلاة للشمس في الغروب
وتعظيم المجانين . أما اليوم فالصرع .
بينما يهمس الشاعر ، وقد فزع بين أشجار الصنوبر
أو حيث غنت مجارى المياه ، ملتفة أو متسابة
فوق الصخرة عند البرج المائل
« أى رؤياى . اعطنى حظ البحار » .
والحق ينظر من خلال أدواته
إلى المجالات اللا إنسانية ، البكتريا الشرسة
أو عطارذ الضيخم وقد اكتمل :
« ولكن حيوات أصدقائى . انى اتساءل اتساءل » .
والفقراء فى بيوتهم بلا دفء يحضون صفحات
جريدة المساء : « يومنا خسارتنا . فلترينا
التاريخ الفعال ، المنظم ، والزمن
ذلك النهر المنعش » .
والأمم تلتئم أصواتها فى صيحة ، تنادى الحياة
التي تصوغ البطن المفرد . وتتطلب
الخوف الليلي الذى لا مشاركة فيه :
« ألم تؤسس ذات مرة دولة المدينة المتطفلة ،
« وتنشأ الإمبراطوريات العسكرية لسمك القرش
والنمر ، وتقيم العش الهائى للبلبل المفرد ؟
تدخل ، انزل كالحمامة أو
كالأب الغاضب أو المهندس اللطيف ، ولكن انزل .
والحياة — لو أنها أجابت — ستجيب من القلب ،
ومن العيون ومن الرثتين ، من حوانيت المدبنة وميادينها

« آه لا . لست أنا المحرك .
لست كذلك اليوم ، لست لك هكذا . لك أنا
التابع الذلول ، رفيق البار ، سهل الخداع :
أنا ما تود أن تفعل ، أنا قسمك أن
تكون خيسرا ، وقصبتك الفكهة ،
أنا صوت شغلك ، أنا زواجك .
« ما اقترحك ؟ أن تبنى المدينة العادلة ؟ سأفعل .
أوافقك . أم أنه اتفاق الانتحار ؟
الموت الرومانسى . حسن . أوافق ،
فأنا اختيارك ، قرارك : نعم أنا إسبانيا .
لقد سمعها الكثيرون فى أشباه الجزر النائية
على السهول النائمة ، فى جزر الصيادين المتوارية
فى قلب المدينة الخاسر
سمعوها وهاجروا كالسمان ، أو كبويضات الزهر
لقد تعلقوا كالحشيم — كالعهن بالقطارات السريعة
التي تتأرجح عبر الأراضى الظالمية ، خلال الليل ، خلال نفق
الألب ،
وظفوا فوق المحيطات
ومشوا فى الممرات : جاءوا ليهبوا حياتهم .
على هذا المربع الجاف ، ذلك الجزء الذى اقتطع
من إفريقيا الحارة ، والصق فى غير صقل بأوروبا المخترعة
على هذه الأرض المسطحة والتي تحترقها الأنهار
أشكال حسانا محددة وحية .
ربما غداً يكون المستقبل ، دراسة الاجهاد
وحركة المعبين ، الاستكشاف التلريجي

لثمانيات الاشعاع ^(١)

غداً أرهاف الشعور بضغط الوجبات والتنفس ^(٢)

غداً إعادة كشف الحب الرومانسى ،

وتصوير الغربان ، وكل البهجة .

فى ظل « الحرية » ، السائد

غداً ساعة قائد العرض وللاعب الموسيقى

غداً ، للفتية ، الشعراء يتفجرون كالقنابل

والتمشى على حافة البحيرة ، وشتاء التواصل الكامل

غداً سباق الدراجات

خلال الضواحي فى آصال الصيف :

أما اليوم فالصراع .

اليوم ارتفاع لا مناص منه فى احتمالات الموت

والرضا الواعى بالذنب فى حقيقته القتل ،

اليوم بذل القوى

فى سبيل الملزمة السطحية العابرة ، والاجتماع الممل

اليوم التعاذى الوقتية ، والسيجارة المشتركة

والبطاقات فى الجرن المضاء بالشمعة ، وموسيقى الحث

والنكات الخارجة ، اليوم

العناق المرتبك قبل الالم .

والنجوم ميتة ، الحيوانات لن تلتفت :

لقد تركنا ليومنا ، والوقت قصير

والتاريخ للمهزوم قد يقول وأأسفاه ،

ولكنه لن يساعد ولن يغفر .

Octaves of Radiation

(١) إشارة إلى دراسة السلم الموسيقى

(٢) إشارة إلى الرفاهية التى تسمح بالرياضة الارستقراطية كتمارين النحافة والرشاقة

فى أوقات الفراغ .

كانت الحرب الأهلية الأسبانية تمثل لجيل الثلاثينات . ما كانت الثورة الفرنسية تمثله لمعاصريها من شباب الشعراء الإنجليز في ذلك الوقت أمثال وردزورث وكولريدج ، كانت أسبانيا الثلاثينات تمثل لاودن رمز صراعات العصر السياسية والثقافية . وكان أودن يدرك أيضاً خطر انتشار الفاشية والنازية ممثلة في موسلينى وهتلر ، « تعظيم الأجانب » ، وهو خطر غذاه الشعور الدائم بالقلق الذى تخلف عن الحرب العالمية الأولى . ورأى أودن أنه رغم تزايد هذا الخطر فإن جيل العشرينات من الشعراء قد عزل نفسه عن مواجهته . ومن ثم فقد نادى أودن وصحبه بمن شعراء الثلاثينات بضرورة التزام الفنان بمسئوليته السياسية والاجتماعية . وأن عليه أن يقاوم القوى التى تفصله عن هذه المسئوليات . وتجعل منه إنساناً غرباً مغرباً منطقياً يهيم في غيبات مبهمه . أو خيالات مريضة . ومما يذكر أن قصيدة « أسبانيا ١٩٣٧ » نشرت لأول مرة في صورة منشور . تبرع أودن بحصيلة بيعه للجامعة « العون الطبى لأسبانيا » ورأى أودن في الحرب الأهلية الأسبانية موقفاً كان على الفنان فيه أن يكون إيجابياً إذا كان للفن أن يتحمل مسئوليته الاجتماعية في إنقاذ الحضارة المهددة بالانهيار . وهو موقف فصل لانكوص فيه لأن :

التاريخ للمهزوم قد يقول وا أسفا .

ولكنه لن يساعد ولن يغفر

وأودن لا يرى الموقف في أسبانيا على أنه حادث جزئى منفصل عن مجرى التاريخ ، أو على أن له قيمة سياسية محلية ، كما أنه لا يراه بعين المتعصب لمذهب معين ، ولكنه يرى في هذا الموقف معنى شاملاً مرتبطاً بحياة الإنسانية في الماضى والحاضر والمستقبل . فالمقطوعات الست الأولى من القصيدة تعرض لمختلف أنشطة البشر في الماضى ، ويتضح منها حيوية الجنس البشرى وفوته وذكاؤه ، الذى يصنع الحضارة ، منتشراً عبر طرق التجارة ، ومسيطرأ على البيئة بالوسائل العلمية . ولكن الصور ليست كلها مأخوذة من عالم التجارة والاستكشاف ، فهناك صور الحرب : —

« القلعة . كالصقر الساكن ، ترنو إلى الوادى » ، وهناك المعتقدات الخرافية . فالمقطوعة الأولى تشير إلى اكتشاف « يوم الحساب » ودوائر الطقوس الحجرية » ، وهى الدوائر التى كان الكهنة القدامى يقيمون شعائهم^١ بينها ، وهذه المقابلة ترمز إلى الصراع الذى كان يؤمل أن تضع الحرب الأهلية الأسبانية حداً له فقد نما العلم مع الخرافة ، فهل كان لهذه الحرب أن تعنى النصر النهائى للعلم على قوى الشر والتخلف ؟ مثل هذا السؤال قد يثير اليوم شيئاً من الابتسام ، ولكن شعراء الثلاثينات كان تقديرهم أن ذلك ممكن .

وفى المقطوعات الثماني التالية يقدم لنا أودن أمانى الأفراد والجماعات فى هذا المعترك . فالشاعر يبحث عن رؤياه ، والفقراء يبتغون خلاصاً من مأساتهم ، والأبم تصبح طلباً لتلك القوة الدافعة التى حققت لها فى الماضى ذلك التقدم الحضارى . والناس عموماً يضرعون طلباً لتدخل الله — كروح قدسية فى صورة الحماة — كما صوره فرويد فى صورة الأب الحانى . أو كروح العلم « المهندس اللطيف » . ولكن الحياة تحيب أنه ما من قوة خارجية يمكنها أن تحل مشاكل الناس . « أنا ما ترغب أن تكون » . عليك أن تقرر أمر نفسك . إما أن تبني المدينة العادلة ، أو أن تنتحر . ذاك هو الخيار الذى قدمه الموقف فى أسبانيا . ويعبر أودن فى قوة عن استجابة الناس لنداء المسؤولية حين صور قلوبهم ررافات ووجداناً لمكان الموقعة ليتمدوا حلاً عاجلاً لمشكلة الحياة . على الإنسان دون غيره من الكائنات أن يقرر مستقبله :
فالتاريخ لا يرحم المهزوم .

ظل أودن يؤمن بقيمة الفن كعامل أساسى محرك للحضارة . بيد أن تغيراً أساسياً طرأ على فهمه لمعنى الالتزام . وهو تغير نتج عن نضج نظريته الفلسفية ، واتساع دائرة خبرته وشمولها ، نظراً للمآسى التى داهمت العالم خلال الثلاثينات ، والتى وصلت قممها فى نهاية ذلك العقد بنشوب الحرب العالمية الثانية . ويمكن تلخيص هذا التغير الذى طرأ على شعر أودن Auden فى انتقاله من موقف الداعية السياسى والاجتماعى الصريح ، إلى موقف الفنان

الذى يأخذ في اعتباره ما يجري في المجتمع البشرى لينظر إليه نظرة متفلسفة متأملّة ، ولكنه يرتفع بفنه عن أن يكون بروباجندا سياسية صريحة . ويلاحظ أن أودن بدأ مع نهاية الثلاثينات في التحول أيضاً من الموقف الراديكالى متجهاً نحو الدين . وقبل أن نخوض في إيضاح هذا التحول نقدم هنا ترجمة لقصيدة « أول سبتمبر ١٩٣٩ » . (تاريخ دخول هتلر بولندا) .

وهي قصيدة نستطيع أن نرصد فيها موقف التحول الذى وضعناه آنفاً . إذ فيها ينظر أودن إلى النازية الى لم تكن تشكل في رأيه خطورة سياسية أو عسكرية وحسب ، بل إنه يرى فيها تقويضاً للأسس الى قامت عليها حضارة الغرب المسيحية .

أول سبتمبر ١٩٣٩

أجاس في أحد منعطفات
الشارع الثانى والخمسين
يغشائى القلق والخوف
بيهما تتلاشى الأمانى الذكية
لعمد منحط مخادع :
موجات من الغضب والخوف
تنداح حول رقع الأرض
المشرق منها والمظلم
تسود حيو اتنا الخاصة
عطن الموت الذى لا يوصف
يعكر ليل سبتمبر
يمكن للدراسة الدقيقة
أن تكتشف كل الجريمة
منذ لوثر حتى الآن
الى دفعت حضارة إلى الجنون

وأن ندرك ما حدث في لنز^(١)
والصورة الضخمة الراسية في اللاشعور
التي كونت معبودا معتوها
أنا والناس نعلم
ما يعلمه كل صبيبة المدارس ،
ان من أصابه الشر
يقابله بالشر .

لقد عرف توكيد المتن
كل ما يمكن أن تحويه خطبة
عن الديمقراطية ،
وما يفعله المستبدون ،
لعو العجائز الذي يقولونه
لقبر لا يبالي ،
حلل كل ذلك في كتابه ،
القضاء على نور العلم ،
والألم الذي يكون العادات ،
سوء التدبير والحزن :
كل ذلك سنعانيه مرة أخرى

في هذا الهواء المحايد
حيث تستخدم ناطحات السحاب العمياء
كل ارتفاعها لتعلن
قوة الإنسان الجماعي ،
كل لغة تتنافس في
صب عذرها العقيم :

(١) لنز Lins مدينة ألمانية بها ولد كل من المصلح الديني البروتستانتي مارتن لوثر
والزعيم الألماني أدولف هتلر .

ولكن منذ الذى يعيش طويلا
فى حلم محدود .
من خلال المرأة هم ينظرون
وجه الاستعمار
والخطل الدولى .

الوجوه داخل الحانة
تستمسك بيومها المعتاد :
لا بد ألا تطفأ الأنوار
وأن يستمر عزف الموسيقى
كل التقاليد تتآمر
لتضيق على هذه القلعة
جو الدار المألوفة
مخافة أن ندرك حقيقة المكان .
أننا فى تيه الغابة المسكونة

أطفال فزعون من الليل
لم نكن أبدا سعداء أو خيبرين . .
ليس اللغو العنيف الفارغ
الذى يصيح به الأشخاص المهمون
بأكثر خشونة من رغبتنا :
ما كتبه نيجينسكى Nijinsky المجنون .

عن دياجيليف Diagilev
يصدق عن القلب العادى ،
فالخطأ الكامن فى عظم
كل امرأة وكل رجل
هو فى طلب مالا يمكن تحقيقه ؟
ليس الحب الشامل

بل في أن نظفر بالحب وحدثنا ؟

من الظلام المحافظ

إلى الحياة الأخلاقية

يأتي معتادو السفر

يعيدون قسم الصباح ،

« سأصدق زوجتي

سأزيد تركيزي على عملي » .

ويستيقظ المحافظون العاجزون

ليستأنفرو لعبتهم الإجبارية :

من له بتحريرهم الآن ،

من يسمع الأصم ،

من ينطق عن الآخرس ؟

كل ما لدى صوت

لاكتشف الاكذوبة المعلقة

الاكذوبة الخيالية في عقل

رجل الشارع الشهواني

وأكذوبة السلطة

التي تحترق ابنيها عنان السماء :

ليس هناك شيء اسمه الدولة

ولا أحد يعيش فريداً ،

الجوع لا يترك الخيار

للمواطن أو للشرطة .

أما أن يحب أحدنا الآخر أو نموت

عالمنا يرقد في غيبوبة

دون مدافع نحت الظلام ،

ومع هذا ، فنثار الضياء

في كل مكان يبرق
حيث يتبادل ذوو العدل الرسائل :
فهل لي أنا ، الذي صنعت مثلهم
من الحب والرماد ،
وأعاني مثلهم الضياع واليأس
أن أرفع مشكلة موجبة .

كان أودن - حين كتب هذه القصيدة - قد غادر إنجلترا ليستوطن الولايات المتحدة ، ولم تكن هذه الأخيرة قد دخلت الحرب بعد : « هذا القضاء المخايد » . فاودن يدرس الموقف النازي الذي أدى إلى اندلاع الحرب في ضوء أسبابه الدينية والتاريخية ، ويجد أيضاً التحليل النفسى المبني على نظرية فرويد لأطماع هتلر . ويعود أودن بظهور النعرة القومية - التي كانت النازية الألمانية أخطر مظهر لها - إلى مارتن لوتر (١٤٨٣ - ١٥٤٦) وهو ذلك الداعية الدينى الذى انشق على الكنيسة الكاثوليكية ، وكان انشقاقه هوبداية ظهور المذهب البروتستانتي . دعا لوتر إلى التخفف من الاستمساك بالطقوس والشعائر التي كانت تحتّمها الكنيسة الكاثوليكية ، وأن يكون اعتماد المرء أولاً وقبل كل شيء على الإيمان النابع من دخيلة نفسه ، وأعماق ذاته ، وليس على ولائه لنظام خارجي . ومن المعروف لدارسى حياة لوتر أن ثورته على نظام التبثّل المتشدد داخل الأديرة ، كانت ترجع في أحد أسبابها إلى ما كان يعانيه لوتر نفسه من مرض في الأمعاء . ومن هنا كان الربط السيكولوجي في هذه القصيدة بين لوتر ومواطنه الألماني هتلر الذي فسرت نزعته الديكتاتورية بجرمانه من العطف الأبوي في صباه . وهناك مجال هام آخر للربط بين هاتين الشخصيتين الألمانيّتين ، إذ كلاهما غالى في الدعوة إلى مبدأ القومية ، وبسمو الجنس الألماني على غيره من أجناس البشر . فقد كانت هذه الدعوة أساس اعتزاز لوتر بلغته الألمانية وترجمة الانجيل إليها في وقت كانت اللاتينية فيه هي لغة الثقافة والدين ، وقد عبر لوتر عن آرائه هذه في كتاب معروف « إلى النبالة المسيحية للامة الألمانية » . أما دعوى

هتلر النازية فلا تحتاج إلى تفصيل ، وهى الدعوى التى دفعت به إلى المناداة بسيطرة المانيا على غيرها من الدول ، ومن هنا كانت الإشارة فى القصيدة إلى « لنز Linz » حيث ارغمت النمسا على الاندماج فى المانيا . ولا يرى أودن أن لوثر مسئول عن بداية النازية فحسب ، بل إنه مسئول مع غيره من مفكرى عصر النهضة فى خلق الهوة بين الفرد ومطالبه من ناحية ، وبين المجتمع والتزاماته الشاملة من ناحية أخرى . وهو مسئول أيضاً عن بذور الدكتاتورية . وليست النظم الاقتصادية الأخرى سواء الرأسمالية منها أو الشيوعية بأحسن حالا من النازية ، حيث إنها تعتبر الفرد مجرد آلة اقتصادية للإنتاج . دون النظر للاعتبارات الإنسانية الأولية . فالرأسمالية التى يرمز لها فى القصيدة بناطحات السحاب — هى نشاط « الإنسان الجماعى Collective Man » الذى يعتمد على لغو المنافسة الذى لا طائل تحته . وهى تقود الانسان إلى حلم سطحي فارغ ، يخفى تحته القلق العظيم لما يمكن أن تؤدى إليه الامبريالية من مخاطر دولية . كذلك بنيت النظم الشمولية الأخرى (النازى منها والشيوعى التى تتجاهل أمر الفرد بشكل استبدادى) ، على أكلوبة كبرى ، وهى الأكلوبة التى توضحها كلمة استعارها أودن من مذكرات راقص الباليه المشهور فاسلاف نيجنسكى (١٨٩٠ — ١٩٥٠) Vaslav Nijinsky (٢) ، يعلق فيها على قائد فرقته المعروف دياجيليف (١٨٧٢ — ١٩٢٩) « بعض السياسيين منافقون مثل دياجيليف ، الذى لا يرغب فى انتشار الحب الإنسانى الشامل . ولكن أن يصبح هو نفسه موضع الحب » . فهذه النظم لا تحقق للفرد العادى مطلباً أساسياً هو شرط حياته : « أما أن يحب أحدنا الآخر أو نموت » .

هناك إذن تحول ملحوظ فى هذه القصيدة التى كتبت مع بداية الحرب العالمية الثانية ، فقد ترك أودن الموقف المفرط فى الراديكالية اليسارية الذى اتضح فى قصيدته السابقة « اسبانيا ١٩٣٧ » ودعا إلى خلق توازن بين حاجات

(١) جدير بالذكر أن نيجنسكى أصيب بالجنون وانفصل عن فرقة دياجيليف للباليه أنظر

The Djary of Vaslav Nijinsky, 1937, p.44.

الفرد الإنسانية ، وبين احتياجات المجتمع العادل . ولا يبني اودن موقفه هذا على جدلية منطقية ، ولا على تعاليم مذهبية معينة ، وإنما عبر عنه في نهاية القصيدة ، بأنه استجابة لشعلة نورانية ، لنداء داخلي .

وهناك العديد من القصائد التي كتبها اودن ، والتي ينبغي فيها تجاهل محن الفرد وارزائه ، بل وشخصيته الخاصة سواء كان هذا التجاهل من القدر ، أو من الدولة ، وقد اتخذ موقف اودن هذا شكلاً فلسفياً عميقاً مع نشوب الحرب العالمية الثانية واستمرارها . نخذ مثلاً هذه القصيدة :

متحف الفنون الجميلة

حول الألم لم يخطىء قط
الفنانون العظام ، لكم فهموا
موقعه من الإنسان كيف يلم بالمرء
بينما هناك من يأكل أو يفتح النافذة ، أو يتمشى في سأم ،
كيف — بينما الكهول ينتظرون الميلاد المعجز
في وقار وشغف — أن هناك دائماً
صبية ، لا يرضون بذلك ، يتزلقون
فوق صفحة البركة على حافة الغابة :

لم ينسوا قط
أن أروع الاستشهاد يأخذ مجراه
بشكل ما في ركن ما ، في بقعة مهملة
~~يترس فيها الكلاب حلقهم الخروية~~ ، ويحك فيها الحصان
عجزه في إحدى الشجرات .

نخذ مثلاً رسم بروجل « ايكاروس » : كيف ينفذ كل شيء
في تراخ بعيداً عن المأساة : ربما سمع الحارس
طشيش المياه ، والصرخة الملتاعة ،
ومع هذا فهو لا يراه سقوطاً مريعاً ، الشمس سطعت

كما ينبغي لها على الأرجل البيضاء وهي تنغمس
في المياه الخضراء ، والسفينة الفاخرة المرفهة ،
التي لا بد أن رأت ما يثير العجب ، فتي يسقط من السماء .
كان لها مرفأ تقصده ، فقصت تبخر في هلهو .

يكن هول المأساة الإنسانية ، في أنها تحدث في عزلة . ودون أن
تضطرم لها أفئدة الآخرين ، إذ أصبح الفرد كماً مهملاً مهما تعاظمت آماله .
ويتبين تحول اودن الكامل عن الماركسية في قصيدته التالية التي يأسى فيها
لتلاشي إنسانية الفرد ، ليصبح شيئاً مجهلاً ، في عالم تسود فيه التكنولوجيا .
وتحكمه البيروقراطية ، وتخضع فيه العلاقات البشرية لقيم غير إنسانية . وهو
العالم الذي خلقتة ظروف الحرب .

درع أخيل^(١)

فتشت عبر كتفه
عن الكروم وأشجار الزيتون
والمدائن الرخامية المستتبّة
والسفائن فوق البحار اللججة ،
بدلاً من ذلك نقشت يداه
على المعدن اللامع
فضاء رهيباً مصطنعاً
وسماء من صفيح
سهل دون معالم ، أجرد داكن
غير معشوشب ، ولا من دليل على حياة قروية
ليس به من تمر ، ولا من مستقر .
ومع ذلك تجمعت وقوفاً على صفحته الجرداء
جموع غير مستبينة

مايون عين ، مليون حذاء مصطف ،
خلت من التعبير ، في انتظار إشارة .
من الهواء خرج صوت بلا وجه
ليثبت بالاحصاءات أن قضية ما كانت عادلة ،
في نبرات جافة مسطحة كالملكان :
لم يصفق لأحد ، ولم يناقش شيء .
ومشوا صفّاً بعد صف في سحاب الغبار
مشوا بعيداً ينوءون بمذهب
منطقه . في ظروف أخرى - ، يبعث فيهم الحزن !
فتشت عبر كتفه
عن شعائر التدين
الكباش البيضاء مزدانة بالزهور
الفرابين والأضحيات ،
ولكن هناك على المعدن اللامع
حيث وجب أن يكون المذبح
رأت - على ضوء شرارات كوره
منظراً جدياً مختلف
سلكاً شائكاً يحوط موقعا عشوائياً .
حيث جلس موظفون في سأم (أحدهم أطلق نكتة)
والخمر سال عرقهم لأن اليوم كان حاراً :
جمهرة من عامة الناس المبهذين
تنفرج من الخارج ، لم يتحركوا ويتحدثوا
عند اقتياد ثلاثة أشخاص شاحبين ، وربطهم
إلى ثلاثة أعمدة غرست في الأرض .
هيلمان هذا العالم وعظمته ،
كل ماله وزن ، ويحتفظ بقيمته

أصبح في يد الآخرين ، كانوا صغاراً
ولا ياملون في النجدة ، ولم تجهم النجدة :
ما شاءته إرادة الأعداء تم ، عارهم
أقصى ما يدعوه الأسافل ، لقد فقدوا كبرياءهم
وماتوا كرجال قبل أن تموت أبدانهم .

فتشت عبر كتفه
عن رياضيين في مبارياتهم ،
فتيان وفتيات يتراقصون
يخرجون أطرافهم اللدنة
في خفة وسرعة على نغم الموسيقى ،
ولكن هناك على المعدن اللامع
لم تنقش يداه حلبة للرقص
بل حقلاً غطاءه الحشيش الكث .

ففي مشاغب ، وحيد ضائع
تلكأ في هذا الفضاء ، وطائر
فر إلى مكان آمن من حجرة المصوب :
أن تغتصب الفتيات ، وأن يطعن ولدان
ثالثاً ، كانت هذه بالنسبة له حقائق لا تناقض .
وهو الذي لم يسمع بعالم يوفى فيه بالوعود ،
أو يبكي فيه إنسان لشقاء إنسان .

هفيسستوس صانع الدروع
ذو الشفائف الرقيقة ، ظل بعيداً
وثائيس ذات الصدار اللامع
بكت في يأس
لما صنعه الإله
لإرضاء لابنها القوي

دى القلب الحديدى : قاتل الرجال

اخيل الذى لم يكن ليعيش طويلا .

تعد هذه القصيدة لإحدى الروائع التى كتبها أودين بعد الحرب العالمية الثانية (أكتوبر ١٩٥٢) وهى تضع صورة الموقف الذى نشأ عن هذه المأساة فى القرن العشرين فى إطارها التاريخى الإنسانى . وكذلك فى مدلولاتها الدينية . ثاتيس (أم اخيل الهومرية) تبحث عبثاً فى درع ابنها عن الفضائل الكلاسيكية من نظام وأمن ، ولكنها بدلا من ذلك تجد سيطرة النظم الشمولية التى تغفل القيم الإنسانية ، وإحساسات الفرد . وتبحث ثاتيس عبثاً عن الدين « شعائر الدين » ، ولكنها تجد منظر الإعدام الذى ينفذ فى أولئك الأشخاص بعد محاكمة لم يعرف فيها الحق من الباطل . واودن هنا يشير إلى أن العالم لم يعد يفهم قدسية الدين ومعنى التضحية . وفى النهاية تبحث ثاتيس عن الفن من رقص وموسيقى ، ولكن بدلا من ذلك تجد المرافقة والانحراف النفسى ، والجريمة ، وهى ظواهر لا تبدو إلا فى عالم ضاعت فيه القيم الأخلاقية والدينية .

بعد هذا العرض السريع ، يتبين لنا أن أودن بدأ شاعراً سياسياً يخضع الشعر لأغراض تتعلق مباشرة بالمشاكل البيئية والظروف الاجتماعية المحيطة ، ويؤمن أساساً بالفكرة الماركسية ، ثم انتهى به إلى الأمر بعد الحرب العالمية الثانية إلى تحول يكاد يكون شاملاً نحو الموقف الدينى الذى يبلغ أحياناً حد التصوف . ويظهر من ذلك أن أودن — فى تحوله هذا — وليد عصر قلق مذبذب بين اتجاهات متضادة . ناء بأعاصير الحرب ، مما دفع بالشاعر إلى أن يجد مرقاً هادئاً فى الدين .

(٥)

إذا تركنا العمالقة جانباً ، (إذ من الصعب دائماً إخضاعهم لمنطق نقدى يهدف إلى تبسيط الظواهر الأدبية) فإننا نستطيع أن نتبين اتجاهين متضادين سادا الشعر فى إنجلترا وأمريكا منذ الثلاثينات حتى الآن . ورغم أن هذين

الاتجاهين مختلفان جد الاختلاف وتابعان من أصول فلسفية متناقضة ، إلا أنهما مشيا متلازمين ومتوازيين لم يخفت أحدهما صوت الآخر . ولعل هذا في حد ذاته مظهر آخر من شيزوفرانيا العصر . ، أحد هذين الاتجاهين يقدم المضمون الفكرى للقصيدة على كل شيء ، ويخضع بناءها اللغوى لهذا المضمون . ورائدا هذه المدرسة الشعرية هما وليام امبسون William Empson (١٩٠٦ -) فى انجلترا و أ. أ. كتر c. e. cummings (١٨٩٤ - ١٩٦٢) فى الولايات المتحدة . أما الاتجاه الآخر فيهم أساساً بالمضمون العاطفى للقصيدة ، ويعتبر القصيدة بمثابة اعتراف مخلص يقدمه الشاعر بما يجيش فى وجدانه ولا تهمه الدقة والأناقة اللفظية بقدر ما يهمه صدق التعبير ، ويمثل هذا الاتجاه فى انجلترا ديLAN توماس Dylan Thomas ، وفى الولايات المتحدة روبرت لاويل Robert Lowell وقد نحاشيت أن أسمى الاتجاه الأول بالكلاسيكية . والاتجاه الثانى بالرومانسية لما علق بهذين العظمين من معان ومدلولات قد لا يتفق بعضها مع ما سنبينه حول كل اتجاه . كما أنى اختصاصت هؤلاء الشعراء الأربعة بالذكر لما لهم من أثر مباشر فى الاتجاهات الشعرية الرئيسية على اختلافها منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية .

قدم كتاب وليام امبسون « سبعة أنماط للالتباس Seven Types of Ambiguity » (١٩٣٠) ، منهجاً فى دراسة الشعر لم يكن مألوفاً من قبل وهو منهج استنبطه امبسون من دراسته للرياضيات فى جامعة كمبريدج ، قبل تخصصه فى الأدب . وقد كتب هذا الكتاب فى أسبوعين كجزء من تمرينه الدراسى تحت إشرافى . ا . رتشاردز I. A. Richards فى جامعة كمبريدج . وفى هذا الكتاب يقيم امبسون دراسته النقدية على أسس تحليلية لاحتمالات المعانى المتعددة فى نص ما النابعة من التباس الألفاظ وتداخلها . وبطبيعة الحال تخضع عملية تقويم هذه الاحتمالات لاستجابة القارىء وقرائنه النقدية ، بالإضافة إلى إمكانيات الألفاظ ذاتها ، وهذه الإمكانيات قد تأتى من طريق الإيحاء العاطفى ، كما قد تتولد من مدلول اللفظ المعنوى . وقد تابع امبسون نظرياته هذه فى كتابيه « بعض أنماط القصيدة الرعوية » ١٩٣٥

Some Versions of Pastoral ، وتكوين الألفاظ المركبة ١٩٥١
The Structure of Complex Words . وقد اتجه امبسون في هذين
الكتابين إلى تغليب جانب الدلالة المعنوية للفظ Cognitive Value على جانب
القيمة العاطفية له Emotive Value .

ولا يعنى اهتمام امبسون بالناحية اللغوية أنه أهمل القيمة الحضارية للأدب .
بل إنه - مثله في ذلك مثل معظم الشباب المفكر في الثلاثينات - تأثر بالمذهب
الماركسى وبآراء فرويد في علم النفس . ويتضح هذا في كتابه « بعض أنماط
القصيدة الرعوية » حيث يظهر اهتمامه بالبروليتاريا . فهو يعرف القصيدة
الرعوية بأنها « تعبير بسطاء الناس عن مشاعرهم القومية في لغة مثقفة مهندمة » .
وهو يرى تناظراً بين البروليتارى المعاصر والراعى القديم . ورغم أن امبسون
اتفق مع أودن وأتباعه في الاتجاه الراديكالى . إلا أنه نعى عليهم الاندفاع
العاطفى دون النظر فى الحقائق وتحليلها تحليلًا موضوعيًا . ويظهر هذا جلياً
فى قصيدته المشهورة « مجرد لكزة لأودن Just a smack at Auden »
إلا أن أهم ما يميز به شعر امبسون هو دخول العلم كعامل أساسى فى تكويناته
الشعرية . وبهذا يكون قد حقق ما نادى به س . ب . سنو فى محاضراته
المعروفة « الثقافتان » قبل هذه المحاضرة بنحو من ربع قرن . خذ مثلاً
قصيدته التالية « إلى سيدة مسنة To an old Lady » وهى قصيدة كتبها
عن والدته :

النضج هو التمام ، قدسها فى كوكبها
البارد ، ولا تظن أنها صارت هملاً .
لا تدفعها مذنباً ، تخططه وتأهله ،
الآلهة تبرد على التوالى بينما الشمس تعيش بعدهم طويلاً .

أرضنا وحدها لم تسم باسم إله
لا تمنحها مستقراً لهذه القفزة تستقر عليها ،
وحين تخط ، تحطم قصرأ ما وتبدو غريبة
النحل تلسع طلبتها ، ملكة الخازن الغازية

لا بل إلى تلسكوبك ، وافحص الأرض
انظر بينما شعائرها مقامة ما زالت ترى
بينما معابدها تفرع في الرمال
التي تقذف أمواجها بتوشيتها المجددة .

ما زال ملكوت روحها قائماً بلا استدعاء ،
التفاصيل الكثيرة لحياة اجتماعية
بديهة حاضرة في تدبير البيت ، في لعب البريدج
وحماس مأساوى ، في صرف الخدم .

تقدم في السن لا يهز صوابها
أنها تقرأ بوصلة محددة إلى قطبها .
في ثقبتها . لا تجد حدوداً لفلكتها
إذ محموله الهابط في قبضتها وحدها

ما أكثر النجوم التي — على بعدها — تزحم ناظري
والعجب أنها أيضاً بعيدة المنال
تلك التي تقسم شمسي . أنها تسترها عن الرؤية
ولا ترى إلا في الظلام .

تبدأ القصيدة بعبارة « النضج هو التمام » وهي عبارة مقتبسة من مسرحية
شكسبير « الملك لير » والتي تفسر مأساة الإنسان بأن اكتماله يحمل في طياته
نهايته المحتومة ، فالنضج — الذي هو غاية الارب — يؤدي إلى الاقتراف
والزوال . إلا أن القصيدة — رغم البداية المأساوية — ما تلبث أن تغلف
في أغلفة من الحقائق العلمية . فالمرأة المكتهلة تشبه بالكوكب الذي يكف
عن الالتهاب ويفقد حرارته مع مر الزمن .

ويشير امبسون إلى أن الكواكب سميت بأسماء الآلهة (عطارد والمريخ
الخ ..) بينما الأرض لم تكتسب اسماً من هذا النوع . وهي لهذا ليست مهاداً
موطأ يمكن منه القفز في غيابات الفضاء ، كما هو الحال في الأجرام الأخرى ،

وإنما هي تخضع لقوانين تجعل الحركة والحياة فيها مليئة بالصعوبات والمفارقات ثم ينتقل بك امبسن إلى محور آخر من الصور ، فيطلب إليك أن تأملها من خلال التلسكوب ، لترى دقائق حياتها الاجتماعية مركزة ، فإذا بها تتابع رحلة محددة الاتجاه على هدى بوصلة تقودها إلى « قطبها » وتكمن في هذا منحرفة الموقف ، فرغم هذا التحديد ، ورغم سيطرة السيدة ظاهرياً على قدرها ، إلا أن سفينتها تسير في بحر لا حدود له ، وهي سفينة متداعبة قد لا تتحمل الرحلة . ومن هنا أيضاً تظهر المفارقات ، فهي - في كهولتها - قريبة بعيدة في آن معاً . كالنجوم تسطح على بعدها . ولا ترى إلا في الظلام وقد تعلم امبسن هذا الأسلوب الشعري ، من المزاوجة بين الحقيقة العلمية والخيال الشعري ، ومن التقريب بين المتناقضات ، ومن الإيجاز الشديد الذي يصل إلى حد الادماج اللفظي ، تعلم كل ذلك من شعراء المدرسة الميتافيزيقية الذين كتبوا في القرن السابع عشر .

أما أ . أ . كمر e. e. cummings (١٨٩٤ - ١٩٦٢) في الولايات المتحدة فإن له أثراً كبيراً على الشعراء الأمريكيين بعد الحرب وخاصة المجموعة التي سميت نفسها « مدرسة الجبل الأسود » Black Mountain . وعلى رأسهم تشارلس أولسن Charles Olson . وقد استقطبت هذه المدرسة عدداً من الشعراء الانجليز أيضاً . ولا تعود قيمة كمر إلى اهتمامه بدقة اللفظ وتدبيجه ، واختياره للعبارة الدارجة في تركيبات جديدة ملفتة . وإنما لاهتمامه أيضاً بشكل القصيدة من حيث ترتيب طباعة الفاظها على صفحة الورق ، أي بشكلها المرئي : ولا يقتصر هذا على ترتيب الألفاظ في أشكال إيحاءية فحسب ، بل في استخدامه لعلامات الوقف والمد والفصل ، بحيث قد يفصل اللفظة الواحدة إلى جزئين ، أو قد يبدأ الجملة بعلامة وقف . أو قد يترك الجملة بلا ضوابط لنهاية . وليست هذه بالنسبة لكمر مسائل عشوائية . وإنما هي ترتبط كلها بدقة المعنى والإيحاء . ولعل أهم ما يلفت النظر في كتابة كمر ، هو أنه لا يستخدم حروف التاج في بداية الجمل

أو في أسماء الأعلام كما هي العادة في اللغة الانجليزية . حد هذه القصيدة على
سبيل المثال :

صورة شخصية

بفالوبيل

نفق

ذلك الذي اعتاد

امتطاء جواد فضي

منساب كالماء

يخرق واحد اثنان ثلاثة أربعة خمسة أطواق الحمام هكذا
لقد كان في راعاً

والذي أود معرفته هو

كيف يروق لك فتاك أزرق العينين

باسيد موت ؟ .

الشاعر هنا لا يعالج موت البطل « بفالوبيل » بمثل ما اعتدنا عليه
من رهبة وجلال . فقله إن « بفالوبيل » قد « نفق » يحمل شيئاً من السخرية
لا نجدها لو أنه قال إن « بفالوبيل استشهد أو مات » . ثم يرسم لنا الشاعر
الفارس بفالوبيل حين كان حياً في أوج عظيمته يبرق خلال الأطواق في
الحلبة كما ينساب الماء في سلاسة ودون ما تعثر . وتوزيع الألفاظ على
الصفحة عند الطباعة يحمل تأكيداً لمعنى الحركة التي تعبر عنها القصيدة .
انظر فعلاً إلى السرعة الحافظة التي يعبر بها الأطواق معبراً عنها في :

« واحد اثنان ثلاثة أربعة خمسة . . . »

وتتضمن القصيدة سخرية كبرى . إذ أن براعة الفتي وعنفوانه لم يقف
حائلاً دون موته ، فهذه سنة القدر . والخلاصة أن مغزى القصيدة بالسب
لكمثر ليس فيما تسرده من معان متتابعة ، ولا يعتمد على موسيقية اللفظ ،
ولنما هو أثر متكامل لصورة حركية ومرئية معاً ، وهذه الصورة ليست في

مخيلة الشاعر أو القارئ فحسب ، وإنما هي صورة ملموسة لها وجود قائم بذاته على صفحة الورق — و أ. أ. كمنز يعتبر لذلك متلاً متطراً أو امتداداً للمدرسة ظهرت في أوائل القرن وهي مدرسته « التصويريين Imagists » الذين اعتبروا أن الصورة هي الأساس في الكيان الشعري .

* * *

ديلان توماس (١٩١٤ — ١٩٥٣) على طرفي نقيض من ويليام امبسون ، رغم أنهما نبعا معاً في الثلاثينات من هذا القرن . فتوماس شاعر رومانسي بلغ في رومانسيته حد الفوضى . وليست الثورة بالدسبة إليه ظاهرة شعرية فحسب ، بل إن حياته الشخصية كانت مضرب الأمثال في ذلك ، ويكفي أن نشير إلى أن موته جاء نتيجة لغيوبة وقع فيها من إفراطه في الشراب . ورغم أن توماس اعتمد أساساً على الموسيقى اللفظية الغريبة ، إلا أنه لم يعمد إلى التثنيق والزخرف ، بل إن قصائده تعد ملاحم لفظية أهم ما فيها هو الوقع وإحجاءاته ، وما يثيره من وجدان ، بغض النظر عن دقائق المعنى . وقد اكتسب توماس شهرة عظيمة بعد الحرب ، حين اتجه إلى إلقاء قصائده في الإذاعة البريطانية ، فكان الناس يبهرون بالصوت ، وبلهجة ويلز Wales التي ينطق بها توماس ، دون كبير اهتمام بمضمون القصائد . ولعل خير وسيلة لتوضيح التناقض بين امبسون وتوماس هو أن نورد تعليقات امبسون على قصيدة توماس التالية :

« رفض البكاء على طفلة ماتت محترقة في لندن »

أبدا حتى يقول الظلام —

صانع الإنسان ، وولى

الطير والوحوش والزهر —

في صمت أن الضوء الأخير قد لاح

وأن ساعة السكون

حان مقدمها من البحر متعثرة في اللجج

وانى سادخل ثانية اللجنة
المستديرة لقطرة الماء
ومحبد سنبلة القمح
أبدا لن أنبس بظل صوت ضارع
أو أبذر بذرتى المسالحة
فى أقلل واد للخيش لأبكى
جلال موت الطفلة احترافاً .
لن أقتل
إنسانية ذهابها فى حق رهيب
لن أرفث عبر مدارج النفس
بمزيد من
رثاء الطهر والشباب .
ابنة لندن ترقد فى الأعماق مع الموتى الأول
تتدثر بالأصدقاء الطوال
البذور التى لا تكبر ، والعروق الداكنة لامها
متخفية بجانب الحياة التى لا تنتحب
للتألميز الجارى
بعد الموت الأول ليس ثمة آخر .

كتب امبسون فى نقد هذه القصيدة كنموذج لشعر توماس أن الأفكار
الأساسية التى تحملها الألفاظ الرنانة محدودة ، وأن قصائد توماس لاتتضمن
تطوراً مستمراً من المعانى ، وإنما كل ما قد يعلق بذهن القارىء منها صور
متناثرة هنا وهناك . ويستطرد امبسون قائلاً « إن الغموض فى قصيدة ما قد
يرجع إلى التركيز الشديد ، أو لرفض الكاتب أن يفصح ، وهذه القصيدة
تشعرنا أن ديLAN توماس لا يرغب فى الإفصاح ، فالطفلة قد قتلت فى غارهِ
جوية ، ومع ذلك فتوماس لا يشير إلى ذلك ، لأنه لا يرغب فى أن يجره
حديث الحرب بعيداً عن الطفلة ذاتها ، أو عن الموت بصفة عامة » . والقصيدة-

على هذا - تحمل معنى دينيا هاما يكمن في فكرة التضحية المسيحية . فموت
الطفلة أمر لا ييكى عليه لأنه - مثل صلب المسيح - يحمل الخلاص والأولية
في طياته . وهناك في الواقع إشارات واضحة إلى قصة الصلب وطريق الآلام
الذى مر به المسيح وذلك في التضمين « مدارج النفس Stations of
the breath » ، التى تذكرنا بمدارج الصليب Stations of the Cross .
ثم هناك أيضاً فلسفة الحاولية Panthesim حين يفسر توماس موت الطفلة
على أنه اندماج في أمها الأرض « عروق أمها الدكناء » . مثل هذه الاتجاهات
الدينية في شعر توماس ليست مجرد ومضات رومانسية ، وإنما هى فلسفة
أصيلة تقوم على أساس التجربة الشخصية ، وهى الفلسفة التى تزكى توماس
لأن يكون زعيم شعراء الاعتراف الذين أصبح لهم شأن كبير في شعر ما بعد
الحرب العالمية الثانية .

وما دمنّا قد تحدثنا عن شعراء الاعتراف confessional poets فإن
الشاعر الأمريكى المعاصر روبرت لويل Robert Lowell (١٩١٧-١٩٧٧)
يجيء على رأس القائمة في هؤلاء الشعراء . وينحدر لويل من عائلة عريقة
في الأدب والجاه من أهل بوسطن ودرس في جامعتي هارفارد وكينيون ،
كما تتلمذ على الأديب الأمريكى جون كراو رانسوم John Crowe Ransom .
وقد نشر أول مجموعة من الشعر في منتصف الأربعينات بعنوان « قلعة
لورد ويرى Lord Weary's Castle » وتبعها بمجموعات أخرى لعل أهمها
« دراسات عن الحياة Life Studies » التى صدرت بعد اعتناقه
الكاثوليكية . كما كتب العديد من القصائد التى يعارض فيها الشعراء القدامى ،
وكتب عدداً من المسرحيات نشر بعضها في مجلد بعنوان « المجد التالد
The Old Glory » وترجع أهمية ديوان « دراسات في الحياة » إلى أنه
يعبر بالفعل عن جانب « الاعتراف » في شعر لويل ، حيث ان قصائد هذا
الديوان تتناول شخصيات ومواقف من حياة الشاعر نفسه ، يحاول لويل
في تقديمها أن يتلمس طريق نموه النفسى والفكرى معاً . ويبدأ الديوان بأربع
قصائد طوال تعبر في مجموعها عن تدهور الحصار الأوربية ، وعن إفلاس

لجمهورية الأمريكية . ويتبع ذلك جزء نثرى يتناول فيه لويل شخصيات من عائلته كما عرصها في طفولته . أما الجزء الثالث فيضم أربع قصائد طوال تتناول كل منها شخصية مفكر ممن تأثر بهم لويل ، والجزء الرابع والأخير يضم القصائد التي تحمل عنوان الديوان . نخذ مثلاً هذه القصيدة التي يحدث فيها لويل عن مشاعره بعد خروجه من مصبح نفسى : « العودة بعد عيبة ثلاثة شهور » . أنه يسجل هنا مشاعر الدخء والقربى التي يحسها نحو ابنته بعد فترة استشفائه .

« العودة بعد غيبة ثلاثة شهور » :

ذهبت توأ مربية الطفلة
اللثة التي حكمت المأوى
وجعلت الأم تبكى
اعتادت أن تربط شرائح
جلد الخنزير في قطع الشاش
لتظل ثلاثة شهور معاقمة كالحيز المقدد المبطل
في شجرة الماجنوليا ذات اثمانية أقدام
وعاونت العصافير الانجليزية
لاحتمال شتاء بوسطن
شهوراً ثلاثة ، شهوراً ثلاثة
هل عاد ريتشارد إلى حالته الطبيعية ؟
ابنتى — وقد بش وجهها فرحاً —
تمسك بمرتكزها في الطست
أنفاسنا محتكان .
ويربت كلانا على خصلة من الشعر الأجدد —
يقولون لى ألا شىء قد ذهب .
ورغم أنى فى الحادية والأربعين
لا بل فى الأربعين — فالزمن الذى وضعته جانباً

كان مداعبة أطفال . بعد ثلاثة عشر أسوعاً
ما زالت طفلي تغمس ذقنها في الصابون
لتدفعني إلى الحلاقة . حيز
نلبسها رداءها الأزرق
تتحول إلى صبي ،
وتعوم فرشاة حلاقي
ومدشقي في الحوض . . .
يا عزيزتي لا أستطيع التواني هنا
وأنا مغطى بالمعجون كالدب القطبي .
بعد شفاى ، لا أدور . ولا أشقى
ثلاثة طوابق في أسفل ، هناك
زبال يرعى رفعة نسكنها في طول نعشنا ،
وسبع زنبقات صفت أفقياً تنمو .
منذ اثني عشر شهراً
كانت هذه زهرات منتقاة
مستوردة من هولندا . أما الآن فلا حاجة بأحد
أن يميزها من العشب
أنها لا تتحمل كرات ثاييج عام آخر
بعد أن تكثف حولها ثليج الربيع المنصرم .
ليس لي من رتبة ولا مكانة .
شفيت ولكني منكمش ، بال ، صغير .

* * *

(٦)

إذا انتقلنا الآن للحديث عن الشعر الانجليزي خلال الخمسينات والستينات ،
وجدنا أن الحلقة يتورعها مدرستان أو اتجاهان ، أولهما ما يسمى بشعراء
الحركة « The Movement Poets » ، والآخر مجموعة الشعراء المسماة

« بالمجموعة The Group » ويمكن على سبيل التيسير أن تعتبر شعراء « الحركة » امتداداً للاتجاه الذى مثله ويليام اميسون خلال الثلاثينات والأربعينات ، أما شعراء « المجموعة » فهم على تباينهم واختلاف مذاهبهم . يمثلون في فروديتهم الطاغية امتداداً لاتجاه ديLAN توماس .

أما شعراء « الحركة » فأهمهم دون منازع فيليب لاركين Philip Larkin . وهم يضمون أيضاً جون وين John Wain وكنجسلى أميس Kingsley Amis ودونالد دافى Donald Davie ومما لاشك فيه أن هؤلاء الشعراء اتخذوا موقفاً منوئاً من شعر ديLAN توماس . فقد كتب جون وين مقالا عام ١٩٥٠ أصبح الآن ذا شهرة خاصة أعاد فيه الاهتمام بشعر ويليام اميسون . وأكد الفضائل الكلاسيكية التى يتميز بها شعره مطالباً باتخاذها مثالا للشعر الجيد . كما نادى دافى Davie باتباع الأوزان والتقاليد الشعرية « التى طلت متبعة لأكثر من خمسمائة عام » . واتخذ هؤلاء الشعراء بصفة عامة ما سماه الأستاذ كينث ألوت Kenneth Allott في محاضرة عامة ألقاها عام ١٩٧١ بجامعة الكويت « بالخيال غير المضطرب Unenthusiastic Imagination » وكان اهتمامهم الأساسى بالأحداث اليومية ، والخبرات العادية ، التى يمكن التعبير عنها باللغة الدارجة ، مما أدى إلى اهتمامهم فى بعض الأحيان بالإقليمية . وقد ظهر هؤلاء الشعراء كمجموعة فى المختارات التى أصدرها روبرت كونكوست Robert Conquest فى مجلدين متتابعين بعنوان New Lines .

ولنضرب مثلاً هؤلاء الشعراء قصيدة فيليب لاركين المسماة Church Going

الذهاب إلى الكنيسة

ما دمت قد تأكدت أن لا شئ هناك
فانى أدخل ، مخلفاً الباب يقفل فى سكون
هذه كنيسة كغيرها : أبسطة ومقاعد وحجر ،
وكتب صغيرة ، ونثار من الزهر ، قطفت
ليوم الأحد ، داكنة الآن ، بعض النحاس والأشياء

هناك في الجانب المقدس ، الأرغول الصغير الأنيق ،
وسكون كثيف ، عفن لا يمكن تجاهله .
مختمر على مدى يعلمه الله . بلا قبعة ، انتزع
مشابك الدراجة في توقير قلق .
أتقدم : أمس النبع باصبعي .
من حيث أقف ، يبدو السقف كأنه جديد —
أنظف ، أم جدد ؟ هناك من يعلم : أما أنا فلا .
أصعد المنبر ، واقراً بضع
سطور جوفاء عريضة ، وانفوه .
« هنا ينتهى » بصوت أعلى مما قصدت .
الصدى يتردد هنيئة . أعود إلى الباب
واقف الكتاب ، وأعطى نصف قرش إيرلندى
ويتبادر لى أن المكان غير أهل للتوقف به .
ولكنى توقفت . بل غالباً ما أتوقف ،
وانتهى دائماً لمثل هذه الحيرة ،
أنساءل عما أبغيه ، أنساءل أيضاً
عندما يتوقف الناس عن اتخاذ الكنائس
ماذا سيكون شأنها ، إذا احتفظنا
ببعض الكنائس بعرضها على مر الزمن
مخطوطاتها ، ونفائسها في صناديق مغلقة .
وما خلا ذلك متروك للمطر والقطعان .
أسنتنجنها كأماكن مشؤومة ؟
أو — عند الظلام — ستأقن نساء مراتبات
كى يلمس أطفالهن حجراً بعينه ،
يلتقطن رقى للسرطان ، أو يرين
ذات ليلة شبح ميت يتحرك ؟

قوة ما ستظل باقية
في الألعاب ، في الألفاظ ، كأنها عفوية ،
ولكن الخرافة ، كالعقيدة ، لا بد أن تموت ،
وما الذى يبقى حين يذهب الإنكار ؟
حشائش ، وأرض معشبة ، وأشواك ، دعائم ، وسما
شكل يزاد اعتمادا على مر الأسابيع
وهدف يغمض . لكم أتساءل
من سيكون آخر الناس ، آخرهم
في قصد هذا المكان لما أنشئ له ، واحد
من أولئك الذين يقرعون ويسطرون ويعرفون ماهى شرفة الصليب ؟
شغوف بالأطلال ، ولوع بالآثار ،
أو مدمن كريسماس ، يعول على نسمة
من لفح الأحبار وموسيقى الكنيسة وبخور المر ؟
أو أنه سيكون مثيلى
سئم : لا يعرف ، يدرك أن الغرين الروحي
قد تلاشى ، ولكن يأتى إلى هذه الرقعة من الأرض
عبر قدر الضواحي لأنها حفظت في سلام —
(على المدى وفى اتزان) ذلك الذى يدرك
في الانفصال فحسب — الزواج ، والميلاد ،
والموت ، وخواطر عن كل ذلك — التى من أجلها
جاء بناء هذه القوقعة ؟ إذ رغم أنى
لا أدري ما قيمة هذا الجرن المنمق العطن ،
فانه يسرنى أن أقف هنا فى صمت ،
هو بيت جاد على أرض جادة ،
تهدا فى هوائه المخلط كل انفعالاتنا ،
وتتضح ، وتغلف مصائر لنا .

ومن هنا فانه لن يتقدم
طالما أن هناك من سيكشف
في نفسه تعطشاً إلى مزيد من الجلد ،
يجذبه إلى هذه الرقعة من الأرض ،
التي سمع بأنها تهدي إلى الحكمة ،
ولو لكثرة من دفن حولها .

المرور العابر بالكنيسة - وهو الخبرة اليومية التي لا تلفت النظر -
أصبح مع تطور القصيدة نقطة التقاء بين الماضي والحاضر والمستقبل . وهذا
البناء الذي في البداية لم يثر في ذلك القادم إلا شعوراً بعدم الاكتراث ؛
أصبح في النهاية « بيتاً جاداً على أرض جادة » نكتمل فيه المراحل الأساسية
لحياة الإنسان ، الميلاد والزواج والموت . الشاعر هنا - رغم نظراته العميقة
إلى الحياة - يرى الواقع بما هو واقع ، ولا يخدع نفسه بزخرف الخيال ،
فلا هو يرى نفسه بالبطل القد ، ولا يسرد لنا أحداثاً خارقة ، ولا يرحل
بنا إلى أجواء مصطنعة . كما أن اللغة التي يتخذها ميسرة ، قريبة المنال ،
تكاد تكون لغة الحياة اليومية . وهو مع هذا يعبر عن موقف صادق عميق
التأثير . وما قلناه عن هذه القصيدة ينطبق بصفة عامة على شعراء « الحركة
The Movement » الذين هدفوا إلى مخاطبة القارئ العادي والبعد بالشعر
عن الحراب الأكاديمي . وبالشاعر عن الكهانة . يقول لاركن :

« يهدف الشعر من أعماقه - وهو في ذلك كسكل فن - إلى توفير المتعة .
فإذا فقد الشاعر مستمعيه من الباحثين عن المتعة ، فانه فقد الجمهور الجدير
به . وهو جمهور لا يمكن الاستعاضة عنه بالطلبة الذين يقيدون أسماءهم
بالجامعات كل أول سبتمبر . . . وإذا كان لنا أن نستنقل الشعر من أن يكون
واجباً يحفظ حتى يكون متعة للتذوق ، فلا بد من تغيير شامل لأفكارنا
واتجاهاتنا الحالية » .

في مقابل هذا ، وعلى الجانب الآخر يمكن أن نضع النقد الذي وجهه
الشاعر المعاصر تشارلز توملينسن Charles Tomlinson لشعراء « الحركة » :

« إن خواء الشعراء الذين اختارهم Conquest يعود إلى اخفاقهم العام في الرؤية الجديدة للأشياء ، أو لتحقيق « رعشة جديدة « frisson nouveau » إذا حاولنا استعمال تعبير هيجو في مدح بودلير دون الأخذ بالمعنى الرومانسي للعبارة . انهم يفتقدون الإدراك الحيوى للامتداد خارج أنفسهم . والسر الذى يتجسد في الخليقة ، وهو ما ليس لهم به خبرة على أى درجة من درجات الحدة ، وما لم يداخلهم به شعور حسى عميق . . . أن إدراك الشاعر الموضوعى لما هو خارج نطاق ذاته . وما لا يتلون بعقليته ، وقدرته على تحقيق هذه الموضوعية في العمل الفنى ، هذا هو مقياس مهارته . وهو أول متطلبات العبقرية الفنية » .

إذا كان شعراء « الحركة » قد نحوا منحى التقاليد نادوا باتباع الأساليب العمودية في الشعر الانجليزى ، فان شعراء « المجموعة » The Group نادوا بالثورة على التقاليد . من حيث الشكل ومن حيث المضمون . ولم يدع هؤلاء الشعراء في تجديدهم إلى اتخاذ أساليب محددة معينة . كما أنه يمكن القول بأنه رغم اجتماعهم وتألفهم كأفراد . إلا أنه من الصعب أن نضعهم تحت راية واحدة . وقد بدأوا كجماعة من الأصدقاء تضمهم ندوة أسبوعية شعرية تعقد في مسكن رائدهم فيليب هبسبوم Philip Hobsbaum في حي ستوكويل بلندن . ولم ينفطر عقدهم حتى بعد انتقاله إلى بلفاست بنمال ايرلندا ونقله لصبالونه الأدبى هناك ، بل ظلوا في اجتماعاتهم بلندن تحت رئاسة الشاعر الشاب ادوارد لوسى سميث Edward Lucie-Smith . وكان أول ظهورهم كمجموعة في الديوان الذى نشره هبسبوم في منتصف الخمسينات بعنوان « مختارات المجموعة » A Group Anthology . ونحن نختار القصائد التالية من ديوان ادوارد لوسى سميث « نحو الصمت Towards Silence » لما تبينه هذه القصائد من جديد لامن حيث الشكل بل من حيث المضمون أيضاً .

ثلاث أغانٍ للسريالين

١ - إلى ريسه ماجريت

عين ترنو

من وعائي

كأثما هناك

من كدت آكله .

آكلو السبانح

عالباً ما يخطئون ،

قوة جسد أكبر من قوة العقل ؟

ولكن العقل أقوى

الغرفة ملأى

ولا مكان لنيا ،

والنفاحة

أخطبوط .

٢ - إلى ما كس أرست

هزار

في حجم البيت

ابتلع رجلاً

في حجم الفسار :

حلو حلو حلو

صاح الهزار

تحت الريش

نائماً في الظلام

فزع الرجل

وبدأ يعوى

هاو هو هو
صاح الهزار
والقمر رنا إلى أسفل
بنظرة باردة
إلى الغابات والطير
الذى يعوى هالك
ألا اسمعنى الآن
صاح الهزار
كيف لرحل
داخل طائر
أن يعوى كالكب
أليس هذا غريباً ؟
آه ليس كذلك
صاح الهزار .

٣ — إلى سفادور دالى
نحن ننام . الأرض
تهتز . والزلازل
يهمس اليها .
نحن نغوص إلى أعماق
ثم إلى أعماق
من الحلم
عندما نمت
تغير العالم .
اهتز كالماء
التي فيه بالحجر ،

الموجات تنداح
لتهز حلمى
كوايبس . أقداس .
تعريشة السماء .
رموز الحب .
علامات الفزع .
ما الانسان
إن لم يكن حلم ذاته ؟

فى الأغنية الأولى يقلد الشاعر أسلوب الرسام السريالى البلجيكي رينيه ماجريت (١٨٩٨ - ١٩٦٧) الذى كان يهدف إلى استظهار كنه الأشياء فى العالم الخارجى بوضع هذه الأشياء فى أطر غير مألوفة ، وفى مجال علاقات غير متوقعة . أما الأغنية الثانية فهى مهداة إلى الرسام الألمانى الأصل ماكس أرنست (١٨٩١ - ١٩٧٦) ولعل التداخل الذى يقدمه لوسى سميث فى هذه القصيدة بين ثلاثة كائنات - الكلب داخل الرجل داخل المزار (حيوان وآدمى وطير) - لعل هذا التداخل هو نوع من محاكاة أسلوب « Collage » أو « المونتاج Montage » الذى اشتهر به أرنست ، والذى يعتمد على تزويد خلفية الموضوع المصور بقصاصات أو عناصر شتى ينسقها الرسام لتضيف زوايا جديدة لرؤية الصورة . ليس فى إطارها الحرفى الواقعى ، وإنما من خلال ابتكارات اللاشعور ، وهى أساليب وحيل فنية كانت أساسا لما يسمى بالدادائية Dadaism . أما الأغنية الثالثة المهداة إلى الرسام الإسباني سلفادور دالى (١٩٠٤ -) فمما لا شك فيه أنها محاولة لتفسير ماسماه دالى (بالنشاط العصائى النقدى Paranoic critical activity) والذى وصفه بأنه أسلوب تلقائى للفهم يأتى إليه الإنسان بشكل لا شعورى فى ظل حالات تكاد تكون عصابية . ولم يتوقف ادورد لوسى سميث عند محاولة الاستفادة من أساليب الفنون المنظورة فى تجاربه الشعرية ، أنه عمد أحيانا إلى

مصاحبة الكلمة المنطوقة بالصورة المرسومة^(١) . وإلى استعارة أساليب التعبير الشعرية من لغات أخرى مثل قصائد الهايكو Haiku والتانكا Tanka اليابانية . نخذ مثلاً هاتين القصيدتين اللتين صيغتا ضمن سلسلة من القصائد كتبها لتصاحب صوراً رمزية مستمدة من كتاب Las Varcis Pourtraits des Hommes Illustres, 1581. وهى صور لها معانٍ مسيحية .

(أ) القصيدة الأولى

احترق أيها الفينيقي . منذاً
يظن الآن أنك تفعلها ؟
شركة التأمين تتوجس
خداعاً ، وتحذرك بشدة
من أى مطالبة . أيسر سييلاً
بالتأكيد أن تزوج
وتبيض أنثاك .

(ب) القصيدة الرابعة

الحبل يتأكل الذى يمسك
المدينة . لا يطاب
إلا القليل كى تغوص
كل هذه الأبراج
فى العدم . سد ماسورة
أقطع سلماً
خلخل صموالة . الظلام
والقفز يعودان

(١) نذكر أيضاً المحاولة الطليعية التى قام بها الشاعر الانجليزى المتأمرى توم جن Thom Gunn وأخوه المصور اندر Ander حين أخرجاً سوياً ديواناً من القصائد كتبها توم فى معاصحته صور فوتوغرافية أخرجها اندر وصدر فى الولايات المتحدة بعنوان « ايجابيات «Positives»

(٧)

الولايات المتحدة في الوقت الحالى أكثر خصبا في الناحية الأدبية من إنجلترا . سواء كان ذلك في الشعر أو في الأنماط الأدبية الأخرى . ويمكن القول بصفة عامة أن كتاب الولايات المتحدة أكثر جرأة في التجريب ، وأكثر تعرضاً للتيارات العالمية في الأدب من زملائهم الإنجليز . ولعل ثراء الولايات المتحدة وانفتاحها على العالم جعلها أكثر سبقا في اتخاذ الاتجاهات الأدبية الطليعية ، وأقدر على الابتكار . ومع هذا كله فإن الباحثة المدققة تستطيع أن يتبين أنه على الرغم من ذلك فإن التيارات الأدبية الرئيسية في الولايات المتحدة وإنجلترا تكاد تسير في اتجاه واحد ، وإنها متماثلة إلى حد كبير ، ويرجع ذلك إلى التداخل الشديد في الحركات الثقافية في كلا البلدين ، سواء كان ذلك بصورة مباشرة - كانتقال الأدباء بالفعل من بلد إلى الأخرى ، أو غير مباشرة عن طريق الإذاعات ووسائل النشر المختلفة . وهذا يفسر لنا أختال الشديد في الموقف الشعري الحالى في إنجلترا وأمريكا . فكما أن إنجلترا يسودها تياران رئيسيان يتماثلان كما أسلفنا في شعراء « الحركة » المحافظين ، وشعراء « المجموعة » التقدميين ، فإن هناك تيارين شبيهين في الولايات المتحدة : أصحاب الشكل formalists من شعراء « مدرسة الجبل الأسود Black Mountain Poets » أو كاتبو « شعر الطاقة » Projective Verse وهم تلامذة إ.إ. كمنز E. E. Cummings وكارلوس ويليسامز ، وباوند ، وعلى الجانب الآخر هناك شعراء الاعتراف من أمثال سيلفيابلات Sylvia Plath ، وآن سكستون Ann Sexton وهما بالفعل تلميذات روبرت لويل ، أو الايقاعيون The Beats مثل اليهودي ألان جنسبرج Allan Ginsberg .

أما الشكليون « Formalists » فمعظمهم من الأكاديميين الذين عملوا بالجامعات ، وأخذوا الأدب والشعر عن دراسة ، وأهمهم تشارلس أولسن Charles Olson ، ونسلك معه هنا روبرت كريلى Robert Creeley ، وروبرت دانكان Robert Duncan ودنيز ليفرتوف Denise Levertov

وادوارد دورن Edward Dorn . وتعتبر المقالة التي كتبها تشارلس أولسن عام ١٩٥٠ ونشرت في العدد الثالث من مجلة « الشعر » بنيويورك نوعاً من « الإعلان » الشعري لشعراء « الطاقة » . وقد حدد أولسن في هذا لمقال مفهومه للشكل الشعري ، وللحقيقة التي يعبر عنها الشعر . فهو يعرف القصيدة بأنها الطاقة التي ينقلها الشاعر من مصدر ما (وثمت أسباب متعددة لها) من خلال القصيدة إلى القارئ . وعلى هذا فإن القصيدة ذاتها تركيب مشحون بالطاقة ويهدف إلى تصريفها دائماً . ويتبع هذا أن كتابة القصيدة هي عملية تكوين لخيال^(١) شعري Field Composition . وأن الشاعر في تكوينه لهذا الخيال تحكمه عدة قوانين . أول هذه القوانين المبدأ القائل بأن الشكل الخارجي ما هو إلا امتداد للمحتوى . والقانون الثاني أن القصيدة في حالة صيرورة دائمة . وهذا مبدأ ينتج عن التحام الفكرتين السابقتين . إذ أن الطاقة التي تشبع بها القصيدة في اتجاهها لاتخاذ الشكل الخارجي اللازم . تجعل من القصيدة حركة دائمة في داخلها ، بحيث تتتابع مكوناتها الفكرية في تلاحق سريع . (والعبارات التي صاغ بها أولسن هذا الجزء من مقاله تذكرنا بايقاعات الحياة السريعة في أمريكا ، وتذكرنا في نفس الوقت بحركات الالكترونات السريعة في الذرة) . ويدعو أولسن إلى اعتبار المقطع Syllable هو الوحدة الأساسية للقصيدة ، وليس القدم foot ، ويعتبر أن صياغة المقاطع تعبر عن الجانب العقلي للجهد الشعري ، وأن تأليف البيت يعبر عن الجانب العاطفي فيه . ثم هو ينتهي من ذلك إلى أن مجال القصيدة يضم حصيلة من المكونات التي تتوتر في حركة دائمة ، وهي مكونات لا يبدأ وجودها في العالم الخارجي ، وإنما لها وجودها الذاتي في القصيدة ومحكومة بمجالها الشعري . ومن ثم فإن الأجرومية التقليدية التي تتناول التسابع الزمني في العالم الخارجي لا محل لها هنا ، إذ أن علاقات مكونات القصيدة تخضع لما يسمى « حالة التزامن » Presentative simultaneity . ولعل أهم ما جاء في هذا المقال قول أولسن أن أول ما يشكل القصيدة عند كتابتنا .

(١) تستخدم كلمة « مجال » هنا بالمعنى العلمي كما في « مجال قصيدتي »

هو أنفاس كاتبها التي تتلاحق أو تتباطأ طبقاً لانفعالاته أثناء عملية الابداع .
ومن ثم فإن القصيدة تكوين سمعي يهيمه الكاتب لنفسه مع لهجات أنفاسه ،
فعلى القارئ اذن -- استجابة منه لهدف الكاتب -- أن يخرج القصيدة من
شكلها المرتئي إلى حيز المسموع . ويرى أولسن أن اختراع الآلة الكاتبة قد
حرر الصيغ المكتوبة من الأطر التي تجمدت عندها بفعل تأثير مطبعة
جوتنبرغ . وأصبح من الميسور على الشاعر أن يتحايّل في تغيير هوامشه ،
وفي اقتضاب سطره ، وتخوير شكل كلماته بفصل أجزاءها ، أو بالمباعدة
بينها كيفما يترأى له . معبراً عن الصمت ، أو التتابع أو السرعة ، أو
الاندماج وهكذا . هناك إذن في رأى أولسن علاقة وثيقة بين شكل القصيدة
المكتوب وبين وقعها السمعي . وهو أمر مرتبط بمعنى القصيدة من ناحية
وبالصلة بين الشاعر والقارئ من ناحية أخرى . ومع هذا كله فإن أولسن
يطلب من الشاعر أن يلغى الجانب الغنائى الفردى ، فليس الشعر تعبيراً عن
العاطفة الأنانية ، وإنما الشاعر وسيلة لنقل الشحنة أو الطاقة كما أسلفنا . ولهذا
فإن أولسن يزكى الجانب الدرامى أو الملحمى للشعر كما تتمثل في اسكيلوس
Aeschylus وهو مر . خلد مثلاً هذا الجزء من قصيدة « ما كسيموس بن
مدينة جلوستر ، اليك » وقد حاولنا أن نورد شكلها بالعربية من حيث
التسيق كما نشرت بالانجليزية .

(٧)

الانسان يحب الشكل فقط

والشكل فقط يأتى

إلى الحياة عندما

يولد الشيء

يولد منك . يولد

من القش والقطن ويخرج

من لقائط الشارع . والمرافىء . وأعشاب

تحملها ، يا طائرى

من عظيمة ، من سمكة
من قشة ، أو قد تكون
من لون ، من جرس
من نفسك ، ممزقة

(أيا طائر
أيها الكأس الاغريق
أى انطونى من بادوا
طر خفيضا ، بارك
الأسقف
تلك المنحدرة برفق
حيث النوارس تجلس على أعمدة حوافها
والتي منها تذهب
ومطارح تجفيف مدينتي

(٣)

الحب شكل ، لا يمكن أن يكون
دون مضمون هام (الوزن ، قوى ٥٠ قيراطا ، لكل منا . بالضرورة
بميزان صائغنا) الريشة مضافة إلى الريشة ،
وما هو معدنى ، وما هو شعر أجعد ، والخيط
الذى تحمليه فى منقارك العصى ، كل هذا
يزيد الحجم ، كله ، فى النهاية

يتجمع
(أى سيدتى ، يا ذات الرحلة السعيدة
التي فى ذراعها
التي فى ذراعها الأيسر لا يرتكن فى
بل خشبة منحوتة بدقة ، قارب
مطللى

شراع رقيق ، مقدم
للبحار قدما

* * *

فإذا تركنا أولسن وشعراء « الطاقة » الأكاديميين ، لننظر إلى الجانب الآخر من الصورة التقينا بعدد من الشعراء ممن اقتفوا أثر روبرت لويل في كتابة شعر الاعتراف ، أو الشعر الذى يهدف أساساً إلى التعبير عن الذات ، وهو شعر مكتئب بصفة عامة إذ هو يصف مأساة الفرد فى عالم اجتاحتها النوائب . ونضرب نموذجاً هؤلاء الشاعرة الأمريكية النشأة ، الانجليزية بالتجنس ، سيلفيا بلاث Sylvia Plath التى ماتت منتحرة عام ١٩٦٣ ، فى الحادية والثلاثين من عمرها . وقد تتلمذت كما أسلفنا فى كلية سميث بالولايات المتحدة على يد لويل ، ثم جاءت إلى كمبريدج بالإنجلترا حيث زاملت الشاعر الانجليزى تد هيوز Ted Hughes وتزوجته وقد كتبت معظم شعرها الرئيسى بعد أن أنجبت طفلين وفى خلال السنتين الأخيرتين من حياتها . ورغم أن شعر بلاث ينم عن حب متأصل للطبيعة ، وخاصة للبحر الذى أمضت طفولتها بجانبه ، إلا أن الواضح أنه قد تمسكتها رغبة طاحنة فى افناء الذات ، ولم تكن هذه الرغبة وليدة مرارة شخصية . إذ أن ظواهر حياتها الخاصة لم تكن لتؤدى إلى ذلك ، ولكنها فى الأغلب نتجت عن عوامل نفسية وفنية تسلطت عليها منذ الطفولة ، فقد ولدت لأب المانى الأصل من النازى ، مات وهى فى التاسعة ، وأم نمسوية ، ولذا فإنها ولدت فى بيئة أسرة مغربة ، فى ظروف قلقة . وقد دونت هى ظروف حياتها على شكل قصة طويلة بطلتها تعانى من عقدة الكترا ، وتزداد محنتها بوفاة أبها المفاجئ . ومن أهم قصائدها المعبرة القصيدة التالية . وتحدث فيها عن محاولتها الثالثة للانتحار :

السيدة عازار

لقد فعلتها مرة أخرى .

عاماً في كل عشرة

أحاولها —

معجزة متحركة ، جلدي

لامع كمصباح النازي .

وقلبي اليمنى

في خفة الورق ،

وجهي بلا قسماط ، رقيق

مثل الكتان .

انزع الليفة

أى عدوى .

هل أفزع ؟ —

الأنف ، تجاويف العين ، طقم الأسنان ؟

النفس العطن

سيذهب في يوم

سرعان سرعان ما سيعود اللحم

الذي أكنه كهف القبر

ليستقر على

وأنا امرأة مبهتمة .

مازلت في الثلاثين .

وكالقطعة أموت تسع مرات .

وهذه هي الثالثة .

ما أسخف

أن يقضى على كل عقد .

بالملايين الشعيرات .
جمهور جارشي الفول
يدلف ليراهم
وهم يكشفون عن يدي وقدي .
العرض العظيم لنضو الثياب .
سادتي وسيداتي

هذه كفاي

وركي
قد أكون جلدأ وعظماً
ومع ذلك فاني مازلت نفس المرأة ذاتها .
أول مرة حدثت كنت في العاشرة
وكانت صدفة

والمرّة الثانية قصدت
أن أمضي للنهاية ولا أعود
أحكمت الاغلاق

كقوقعة بحرية
وظلوا ينادون وينادون
وينزعون الدود عني ، كالؤلؤ الملتصق .

المسوت
فن ، ككل شيء آخر .
واني اتقنته تماماً .

اتقنته حتى لكأنه الجحيم
اتقنته حتى أصبح حقيقة .
ما أظن إلا أنك ستقول اني موهوبة .
ما أسهل أن تأتيه في زنازة

ما أسهل أن تأتيه دون تراجم .

ان مسرحية

العودة في وضوح النهار

إلى نفس المكان ، ونفس الوجه ، ونفس

الصيحة القاسية :

« معجزة »

هي التي تطرحي .

هناك ثمن

لانتظر إلى جراحى ، وهناك ثمن

للتسمع إلى قلبى —

انه يداق

وهناك ثمن ، ثمن كبير جداً

للكلمة ، أو للمسة

أو لقطرة الدم

أو لحصلة الشعر ، أو لقطعة الملابس .

كذا كذا ياهر دكتور

كذا ياهر علو .

أنا عمالك الكبير

أنا نفيسنك

الطفلة الذهبية الخالصة

التي تذوب من صبيحة

أثقل وأحترق

ولا تظن أنى أنجس من اهتمامك

رماد ، رماد —

تحركه وتقلبه .

لحم ، عظم . ليس هناك شيء .
كعكة من الصابون
خاتم زواج
حشو ذهبي
يا الله ، يا للشيطان
خذ حذرک
خذ حذرک .
من هذا الرماد
أبعث في شعری الأحمر
وأكل الرجال كالهواء .

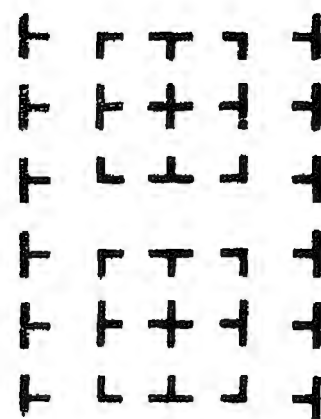
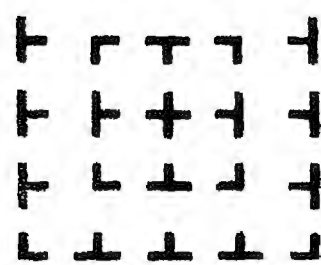
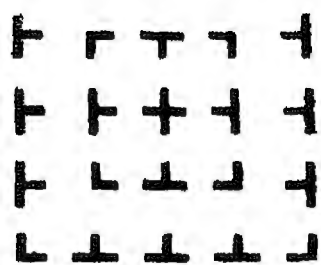
* * *

(٨)

في نهاية هذا الفصل لابد أن نشير إلى ظاهرة هامة بدأت تثبت وجودها
لا في الشعر الانجليزى والأمريكى فحسب ، بل في الشعر الأوروبى بصفة
عامة وهى ظاهرة « الشعر المجسد Concrete Poetry » . وهو شعر
يؤكد الجانب الملموس للمادة التى يستخدمها الشاعر وهى اللغة والألفاظ .
فالشاعر المجسد يخلق تكوينات من الألفاظ ومقاطعها ، بل إنه قد يستخدم
أحياناً مادة غير لغوية في التعبير عن رؤياه . والشاعر « المجسد » لا يتقيد
بأحكام اللغة ، بل إنه ينسق ألفاظه على مساحة الصفحة في حسرية تامة ،
غير متقيد صفها في خطوط مستمرة ، إذ أن هدفه الأول هو التأثير البصرى
وليس الإدراك الذهنى . والقصيدة في النهاية هى تكوين مرئى تخاطب القارئ
أو « الرأى » عن طريق تركيبها الشكلى أولاً وقبل كل شيء . والشعر المجسد
هو في الواقع خطوة أخيرة نحو كسر الحاجز اللغوى بين الأعم المختلفة ، ومظهر
جديد من مظاهر الاتجاه نحو العالمية الذى محدثنا عنه في صدر هذا الفصل .
وقد بدأت الارهاصات الأولى لهذا الشعر في سويسرا على يد الشاعر يوجين

جومرينجر Eugen Gomringer وفي البراريل على يد هارلدو دى كامبوس Haroldo de Campos ، ود يكيو پجئاتارى Decio Pignatari واوجستو دى كامبوس Augusto de campos وكان ذلك فى أعقاب الحرب العالمية الثانية وعلى مر الخمسينات . وقد انتشر هذا النوع من الشعر انتشاراً سريعاً فشمّل العديد من البلاد الأوروبية (المانيا وفرنسا وايسلندا وتشيكوسلوفاكيا وتركيا وفنلندا والدنمرك والسويد وفرنسا وغيرها) بل انه عرف أيضاً فى اليابان . أما فى انجلترا والعالم الناطق بالانجليزية فقد وجد هذا الشعر أرضاً مهيبة ، حيث وجد الشعراء المحسدون سوابق فى شعر باوند ، وجويس . وكمنز ، جعلتهم أكثر تقبلاً لهذه الاتجاهات المستحدثة . وكان الشاعر الاسكتلندى ايان هاميلتون فينلى Ian Hamilton Finlay فى مقدمة الشعراء الانجليز الذين اتخذوا هذا الاتجاه وأجادوا فيه . وفى الولايات المتحدة وجد الشعر المحسد رواجاً كبيراً . ونحن نورد فى ختام هذا المقال قصيدتين محسدتين للشاعرة الأمريكية مارى ألن صولت Mary Ellen Solt أولاهما المسماة Forsythia (نوع من الزهر الأصفر من الفصيلة الزيتونية) وتقول كاتبها أن القصيدة مكونة من حروف هذه الكلمة ، وكذا لرمورها فى شفرة مورس Morse code التى تستخدم فى ارسال البرقيات . وفى الأصل جاء الرسم على أرضية صفراء ترمز إلى لون الزهرة ولون ورق البرقية أيضاً . الزهرة فى تفرعها تحمل رسالة كالبرقية تماماً ، وهى رسالة هامة تبعث على الحركة ، لأنها رسالة الربيع . أما القصيدة الثانية سوناتا مساعدة إلى القمر Moonshot Sonnet فتقول الكاتبة أنها استخدمت فيها العلامات التى رسمها العلماء على الصور الأولى التى وردت من القمر . وتعلق قائلة :

لم يستطع أحد أن يكتب سوناتا إلى القمر منذ عصر الهفصة ، ولم أكن لأكتبها دون أن أدخل فيها المضمون العلمى الحديد . فقد أصبح القمر شيئاً آخر والسوناتا شكل شعرى يعلو على القومية ، ويتعاضد على اللغة ، مثل القصيدة المحسدة . « سوناتا صاعدة إلى القمر » تحمل تنديراً على الأشكال القديمة ، وتقريراً للحاجة إلى أشكال جديدة .



A word cloud shaped like a tree, where the branches are formed by various words. The words include: FORSYTHIA, OUT, ACE, R-R, PRINGS, FELLOW, TELEGRAM, T-T, Y-Y, S-S, HOPE, INSISTS, ACTION, H-H, A-A, I-I, L-L, J-J, P-P, Q-Q, R-R, F-F, O-O, and many others.

بعض تيارات الشعر الانجليزي في العصر الفيكتوري

في عام ١٩١١ كتب ج . ه . مير مؤرخا للعصر الفيكتوري أن التقدم الذي أحرزته العلوم الطبيعية في ذلك الوقت وتفسيرها لنشأة العالم ، أدى بمفكرى العصر إلى احساس باليقين ، وإلى ثقة بالنفس لم يسبقهم اليهما أى عصر آخر ثم استطرد قائلا أن الروح العلمية التى سيطرت على مفكرى ذلك العصر . وما تنطوى عليه من دقة فى الملاحظة ، وتقدير للظروف الاجتماعية والحيوية ، هى حقيقة أساسية يدبغى أن تؤخذ فى الاعتبار فى دراسة الأدب الفيكتوري .

أما اليوم بعد مرور أكثر من سبعين عاما على ظهور كتاب مير فلم يعد هناك مجال لمثل هذا القول . إذ أن بعد الشقة الزمنية بيننا وبين العصر الفيكتوري ، قد أوضح بما لا يدع مجالا للشك أن خصوبة ذلك العصر ترجع فى حقيقة الأمر إلى أنه كان عصرا مبدلا . اضطربت فيه العقول والأفئدة اضطرابا عميقا ، رغم القشرة السطحية الرقيقة من الهدوء والاستقرار فقد كانت هذه القشرة فى واقع الأمر أشبه بالركام الذى يخفى تحته بركانا متأججا .

هناك بعض الأسباب التى دفعت بمؤرخى الأدب فى العقود الأولى من هذا القرن إلى تمجيد العصر الفيكتوري ، فى مقدمة هذه الأسباب أن هؤلاء المؤرخين دونوا نظرياتهم فى ظل الحرب العالمية الأولى ، وكان من الطبيعى أن ينظروا بعين الرهبة والاحلال إلى أسلافهم القريبين الذين حققوا أمجادا عسكرية كان من شأنها بسط الامبراطورية البريطانية فى بعض أرجاء الأرض .

ومن ناحية أخرى دفعتهم الأزمة العنيفة التى صاحبت الحرب العالمية الأولى إلى التكوّس ذهنيا إلى الماضى — وخاصة الماضى القريب — ولم تسمح لهم عيونهم التى شابها غيوم القلق إلا برؤية محاسن ذلك الماضى ، فلم يروا منه إلا جانب الاستقرار الظاهرى .

ثم هناك حقيقة ثالثة — لها مكان الصدارة دون شك — وهو أن العصر الفيكثورى حقق انتصارات علمية واسعة المدى ، أخذت بالباب المؤرخين لتاريخ ذلك العصر ولأدبه .

أما اليوم بعد أن انحسرت موجة الإعجاب هذه ، وأصبح من اليسير تقدير ذلك العصر تقديرا موضوعيا ، فقد اتضح أن الحضارة الانجليزية لم تعان فى تاريخها مثلما عانت خلال هذه الفترة ، إذ انقسمت على نفسها ، وتباينت اتجاهاتها للدرجة يصعب معها على الدارس أن يتبين من خلالها خطا مطردا واضح المعالم . تقلبت أوجه الحضارة والفكر بين الشك والإيمان ، بين الدعوة إلى التقدم والنكوص إلى الماضى ، بين المادية والمثالية ، بين تقديس التقاليد وبين الفردية الطاغية الجردة ، بين المنافسة التى لا تبتى ولا تذر وبين العواطف الاجتماعية الرقيقة ، بين اخضاع الأدب لأهداف الدعاية وبين عبادة الجمال .. بين السياسة الانعزالية وبين السياسة الاستعمارية ، بين الثقة العمياء بالنفس وبين الاغراق فى نقد الذات .

لعل أقرب دليل ممكن أن تقدمه لتوضيح هذا الانقسام الفكرى والروحى الذى عاناه ذلك العصر ، هو الدليل الذى قدمه الأستاذ باكلى فى هذا العدد وهو أن بعض أئمة الفكر فى ذلك العصر قد عانوا تحولا شاملا فى العقيدة فى لحظة ما من حياتهم ، فقد تحول جون ستيوارت ميل عن المذهب النفى الذى يقدر الكسب الذائق ، إلى تغليب حياة الشعور والاحساس ، كما تحول كاردينال نيومان من الكنيسة الانجليزية إلى الكنيسة الكاثوليكية . وتحول كارليل من « لا الأزلية » إلى « نعم الأزلية » .

انعكست هذه الصورة المضطربة للعصر الفيكثورى فى الشعر الذى كتب خلاله ، بل لعل الأهمية الأولى لهذا الشعر ترجع إلى أنه عكس صورة ذلك العصر .

فالعصر الفيكثورى لم ينتج شعراء عمالقة يتخطون فى تأثيرهم الحدود الزمانية ويخاطبون البشر من فوق أسوار البيثة وإنما أنتج شعراء أحسنوا التعبير

عن القلق الذى عاناه المجتمع فى ذلك العصر وهم شعراء انسانيون بقدر ما كان هذا القلق انسانيا عاما ، ولا يظهر انعكاس العصر فى الروح التى سيطرت على الشعر فحسب ، وإنما ظهر أيضا فى الصور الشعرية ووسائل التعبير ذاتها :

جرت العادة على اعتبار تنسون وبراوننج القطبين الرئيسيين فى الشعر الفيكטورى . وقد نظر الفيكטوريون إليهما نظرة إعجاب ، ووضعوهما فى مصاف المبشرين ، ونصب تنسون أميرا للشعراء . وكان من طبيعة الأمور أن يحاول كل منهما أن يؤكد مكانته فى قلوب الناس بأن يثبت الصورة التى أرسمت عنه فى أذهانهم ، فكتب تنسون وبراوننج الشعر كما يكتبه المبشر أو المعلم ، زاعمين لنفسيهما حق التبشير والتعالم .

تحدث تنسون وبراوننج إلى الناس من عل ، فظن الناس أن شعر تنسون وبراوننج يضم أسراراً وحقائق عميقة ، وإن لم تكن فى بعض الأحيان واضحة الفهم . أما اليوم بعد أن زالت هالة الجلال التى أحاطت بالشاعرين خلال حياتهما ، فالتناجى فى شعرهما دون جدوى عن أى مذهب فكرى مترابط الأركان وثيق الدعائم ، ونرى أن تعلق معاصريهم بهما وتقديسهم لهما ، إنما هو دلالة واضحة على التخبط ، وتلمس النجدة بأوهى الأسباب .

يمتاز المنشر أو المعلم بالدعوة الإيجابية الواضحة المعالم . ومن العبث أن نبحث فى شعر تنسون عن مثل هذه الدعوة . فليس لتنسون -- من الناحية الفلسفية البحتة -- موقف ثابت قاطع محقق .. وهذه الزعزعة (ولا أقول الإنكار لأن موقف الإنكار معناه القطع بأن الدين خرافة) تتضح فى أطول وأشهر قصائد تنسون وهى مراثيه للذكرى التى استوحاها من وفاة صديقه آرثر هنرى هالام .

وقد كتب تنسون هذه القصيدة على مدار سبعة عشر عاما (١٨٣٣ - ١٨٥٠) وعبر خلالها عن تقلباته الفكرية والنفسية ولم يصل تنسون خلال هذه التقلبات إلى إيمان قاطع ، وإنما هو فى حيرة دائمة بين الرعدة فى الإيمان . وبين الشك المائل .

ولنضرب مثلاً لهذه الذبذبة من هذه المقطوعة التي تردد معنى شاملاً في
المصيدد :

أتظن أن الخير — بوسيلة ما — سيكون خاتمة الشرور .
خاتمة لضربات الطبيعة . وخطايا الإرادة . خاتمة لنقائص الشك ،
ولطخات الدماء .
وانه ما من شيء يمشى بخطى ضالة . وما من حياة ستنتهى إلى
حطام .
أو تلقى كالحلثالة في الفضاء .
بينما أكمل الله البناء .

* * *

أبصر ! اننا لا نعلم شيئاً .
ليس لى إلا الحلدس بوقوع الخير .
أخيراً — وعلى البعد — أخيراً سيشمل الجميع .
والشتاء سيتلوه الربيع .
هكذا كان حلمى — ولكن ماذا أكون ؟ .
طفل يصيح في الظلماء .
طفل ينشد الضياء :
ولا يملك إلا لغة البكاء .

* * *

فالشاعر هنا لا يقطع بالإيمان ، كل ما يستطيعه هو أن « يظن » بأن الخير
سيجى أخيراً ، والمسألة كلها لا تعدو أن تكون حلداً وليس حقيقة واقعة ،
والأبيات الثلاثة الأخيرة تعبر عن موقفه في جلاء وكل ما ينتهى إليه تنيسون
من فلسفة إيجابية في هذه القصيدة هو أن الشك الشريف أى الشك المخاض الذى
لا رياء فيه . ينطوى على نسبة من الإيمان أكبر مما تحتويه نصف العقائد
مجتمعة .

وقد كان تدسون مغرماً بكتابة النقائص . وفى ذلك دليل واضح على

اضطرابه الفلسفي . أول ما يسترعى نظر القارئ حين يفتح ديوان ذلك
الشاعر قصيدتان في الصفحتين الثانية والثالثة الأولى بعنوان « لا شيء
سيحوت » .

أما الثانية فعنوانها « كل شيء إلى ممات » ، ولأترجم مطلقى القصيدتين
كئى يتضح الفارق :

(أ)

متى سيكل الجدول فيتوقف عن الجريان تحت ناظرى ؟
متى ستكل الرياح فتكف عن الهبوب فى وجه السماء ؟
ومتى سيكل السحاب فلا يسرى ؟
ومتى سيكل القلب فلا يخفق .
ثم تموت الطبيعة .
ه لا ا لا ا لن يموت شيء .
سيجرى الجدول
وستهب الرياح .
وسيسرى السحاب .
وسيفرق القلب .
ولن يموت شيء .

* * *

(ب)

تتألق صفحة الهر فى جريانه تحت ناظرى ،
وتهب الرياح الجنوبية الدافئة فى وجه السماء .
والسحب البيضاء تتابع ،
وكل قلب يخفق مرحا فى هذا الصباح المشرق من مايو ،
ومع ذلك فكل شيء إلى ممات .
سيكف الجدول عن الجريان ،
وستكف الرياح عن الهبوب ،

وسيكف السحاب عن السرى ،
وسيكف القلب عن الخفقان ،
فكل شئ إلى ممات .

* * *

ومثل آخر نقدمه لتوضيح موقف تنسون المتناقص المضطرب ، فى قصيدة « يولييس » ينجح الشاعر إلى الإيجابية ويدعو إلى الإقدام فى مواجهة مشاكل العالم ، بينما نجده يدعو إلى عكس ذلك فى قصيدة « أكله زهرة اللوتس » رغم أن القصيدة الأخيرة تستوحى موضوعها أيضا من أوديسا هوميروس .

بطل القصيدة الأولى يولييس اسمه اليونانى أوديسيوس (القائد الأثينى المنتصر فى حرب طروادة ، ها هو ذا فى القصيدة قد عاد إلى موطنه اثاكا بعد ظفـره فى الحرب . ولكنه الآن قد أصابه الهرم . ورغم ذلك فهو بن يتقاعد . وإنما سيشر حاله ويدع وأعوانه لاستكشاف آفاق جديدة .

من الجائز أن تيارات المحيط ستجرفنا
ومن الجائز أيضا أن نصل إلى الجزر السعيدة .
وأن نرى أخيل العظيم الذى عرفناه .
رغم أننا فقدنا الكثير ، فما زال لدينا الكثير .
ورغم أننا ان لسنا بالقوة التى كنا بها .
نحرك السموات والأرض ، فأننا ما زلنا الأبطال
قلوب شجاعة ، متحدة المزاج .
أوهنا الزمن والقدر ، ومع ذلك فهى قوية العزم ،
ستكافح ، وتستكشف ، وتجد ، ولن تستسلم .

* * *

قارن هذه المقطوعة بدعاء « أكله زهرة اللوتس » الذين أصابهم التواكل والوئى وآثروا الاستكانة على المضى فى رحلة العودة إلى الوطن . أكله اللوتس هم قوم أوديسيوس العائدون من حرب طروادة ، صادفهم أرض تنبت بها هذه الزهرة فاستهوتهم ، فأخذوا يأكلون منها حتى ارتخت أجسامهم ووهنت عزائمهم ، وشق عليهم الرجـيل :

أنا لنبغض السماء المعتمة الزرقة التي ترتفع كالقبة فوق البحر
المعتم الزرقة ،
ان الحياة تنتهى إلى الموت ،
فلم الشقوة طيلة الحياة ؟
ذرنا وشأننا . ان الوقت حديث التقدم
وفى هتيهة بسيطة سنطبق شفاهنا .
ذرنا وشأننا ، ماذا سيبقى ؟
لقد سلبنا كل شىء ، وسنصبح
أجزاء وحزما من الماضى الرهيب
ذرنا وشأننا . أى لذة تلك
فى مصارعة الشر ، وهل ثمت سلام
فى ارتقاء الموج الذى يصاعد دائما .
ان كل شىء إلى سكون ، وينضج نحو القبر
فى صمت ، ينضج ثم يسقط لينعالم
إلينا بالراحة الطويلة ، أو الموت ، الموت الداكن ، أو سنة
الأحلام .

من الواضح أن موقف يوليسيس الإيجابى فى القصيدة الأولى يتناقض
تمام التناقض مع موقف أكلة اللوتس المتواكل فى القصيدة الثانية .
مثل هذا التناقض يتضح أيضا فى بعض قصائد روبرت براوننج القطب
الثانى للشعر الفيكتورى . فرغم أن براوننج اشتهر بقوله
ما دام الله فى سماواته .
فالعالم بخير

إلا أننا نجد عقيدته المسيحية يشوبها بعض الاضطراب . ويظهر ذلك فى
قصيدته « أمسية عيد الميلاد » و « يوم الفصح » يتحدث براوننج فى القصيدتين
— كما تعود أن يفعل فى معظم قصائده — بضمير المتكلم .

والمشكلة هنا أننا لا نستطيع أن نقطع بأن المتكلم فى القصيدتين هو براوننج

نفسه . ولكن الموقفين المتناقضين في القصيدتين يحملان دلالة واضحة على التذبذب . أما تذبذب براوننج أو تذبذب العصر الذى أراد براوننج أن يصوره .

المنظر فى القصيدة الأولى فى إحدى الكنائس . حيث يجد الشاعر نفسه — إذا اتفقنا على أن « الأنا » فى القصيدة ترمز إلى براوننج نفسه — ناشئاً عن مجتمع رواد الكنيسة ، ويخرج إلى الحلاء ناشدا العبادة المباشرة التى لا تقيدھا الطقوس . وفى إحدى لحظات التجلى يرى المسيح أمامه ويخاطبه قائلاً :

رأيت من الخير عبادتك — أيها الروح —
عبادة روحية صادقة ،

نعيدك فى الجمال — ونحن نفتقده —
ولا تكون وسيلتنا إليك هذه المظاهر المصطنعة الخرقاء .
لقد وجهت ناظرى إليك منذ البداية ،
إليك مباشرة من خلال هذا العالم
الذى ينتهى طرفاه إلى لا شئ .. الخ .

المسيح هنا حقيقة روحية واقعة ، والإيمان به هو وسيلة الخلاص .

أما فى القصيدة الثانية فالمسيح أسطورة جديدة بالبحث والدراسة ، كجزء من دراسة علم تطور الإنسان ومعتقداته ، والمنظر هنا ليس كنيسة ، وإنما غرفة المحاضرات لعالم ألماني تقدى .

لعل ماتيو أرنولد هو أصدق من عبر فى شعره عن المرض الفيكتورى ، وقد صور مأساة العصر فى الأبيات التالية :

آه يا حبيبى ! فلنصدق بعضنا البعض
فهذا العالم الذى يبدو ممتداً أمامنا كأرض الأحلام .
حاوياً للشتات ، جميلاً وجديداً —
لا يضم فى حقيقة الأمر قرحاً ولا حباً ولا ضوماً .
ولا يقينا ولا سلاماً ، ولا بلسمًا للآلام .

نحن هنا كالضاربين في سهل معتم
تصخب فيه أصوات مختلطة تنذر بالمخاطر .
حيث تصطرع الجيوش الجاهلة خلال الليل .

وما تيو أر نولد أصدق من غيره في التعبير عن أزمة الضمير الفيكتوري ،
لأنه اعترف بوجود هذا الفصام والتناقض الفكريين ، وحاول أن يواجهه .

نستطيع أن نتبين خلال هذه المتاهات الفكرية التي تميز العصر الفيكتوري
خطتين آخرين كلاهما يسير في اتجاه مصاد للآخر ، وكلاهما يعتبر رد فعل
لأزمة العصر . أول هذين الخطين هو الحركة الكاثوليكية التي قادها كاردينال
نيومان وسميت بحركة أكسفورد ، وأنجبت شعراء أمثال جيرارد مانلي
هوبكنز وكوفنترى باتمور وفرنسيس تومسون وقد نظر شعراء هذه الحركة
إلى الدين الكاثوليكي على أنه المقييل الوحيد لعثرات العصر ، كذب هوبكنز .

ان العالم مشحون بجمالة الاله .

انها ستومض كالبريق المعكوس في المرأة .

انها ستجتمع في عظمة ، كما يتجمع الزيت المعصور بعد انسيابه .

لماذا لا يحفل الناس لإذن بصولجانه ؟

لقد تعاقبت أجيال وأجيال وأجيال ، والكل ذاو لانصرافه إلى

الدنيا ومشقاتها ،

تعلو وجهه القدارة وتفوح منه الروائح . ورغم كل هذا فالطبيعة

لم تستنفذ بعد

فهناك في الأعماق ما زالت النضرة تحيا .

وإذا كانت آخر الاضواء قد انطفأت في الغرب المظلم .

فان الصباح يشرق ثانية .

لأن الروح القدس يحنو على العالم بصادره الدافئ وأجنحته المتألقة .

الخط الثاني هو خط الشعراء القديرين الذين آمنوا بوجود قوة مسيطرة ،

محركة للعالم ، ولكنهم وصموا هذه القوة بالشر والخبث والتنكر للبشر ، على

رأس هؤلاء نجد توماس هاردى .:

لو أن الها ناقما نادانى من السماء متضاحكا :
« ألا أيها الشيء المعذب ، فلتعلم أنى
أجد المتعة واللذة فى أساك .
وان الحب الذى نفقده ، هو الكراهية التى أكسبها »
إذن لاحتملت ذلك ، وانطويت ، وفنيت ،
أستمد القوة من احساسى بأنى لم أستحق ذلك الغضب .
وأجد بعض العزاء فى أن ما أبكاني .
جاء نتيجة لإرادة من هو أقوى منى
ولكن ليست هذه هى الحال ، فكيف يحدث أن يغتال المرح .
وأن تذوى أينع الآمال .
أنه القدر الأخرق الذى يعوق الشمس والمطر .
والزمن المقامر الذى لا يفرق بين البهجة والأحزان
إن هذه الأقدار العمياء غطت طريقى
بالآلام ظنا منها أنها السعادة .

فى وسط هذه الزوابع الفكرية سمعت أصوات ضعيفة ما لبثت أن
اختفت ، هى أصوات هؤلاء المجموعة من الشعراء الذين قرروا أن ينفصوا
أيديهم من مشاكل العصر كلية ، وأن يدعوا بأن الفن للفن ذاته . اصطلاح على
تسمية هؤلاء الشعراء : بما قبل الرافائيليين نسبة إلى الرسام الإيطالى رافائيل ،
وأشهر هؤلاء الشعراء دانتى جبريل رورقى ، ووليام موريس . وقد دعا
هؤلاء الشعراء إلى المزاجية بين الفنون جميعها ، ونظروا إلى جون كيتس
الشاعر الرومانسى المشهور على أنه أب روحى لهم . واتجهوا — كما اتجه
كيتس — إلى العصور الوسطى وإلى الديانات الوثنية القديمة مصادر لاهلهم
ولكن الشريان الذى اغتدى منه هؤلاء الشعراء كان ناضبا ، ومن ثم جاء
شعر معظمهم ضعيفا هزيلا فى أكثر الأحيان . ولم يكن للشاعر لديهم رسالة
يؤديها كما كان الحال فى العصر الرومانسى الأول ، وإنما تلخصت رسالته فى
قول أحدهم .

نحن صانعو الموسيقى
نحن حاملو الأحلام .
نتمشى على شواطئ البحار المنفردة .
نسترخي على ضفاف الجداول المهجورة
فاقدين العالم تاركين له .
وتسطع علينا أشعة القمر الباهتة
ومع ذلك فيبدو أننا نحرك العالم ، ونهزه على السوام .
في ضوء ما تقدم نستطيع الآن أن نجزم بأن العصر الميكثوري لم يكن —
كما اعتقد مير — عصرا يتسم بوحدة الغرض أو — كما سماه موات — « عصر
الراحة والثقافة » .
وانما الصورة التي يرسمها الشعر في ذلك الوقت تنبئ بوجود انقسام عظيم
في روح العصر ، وهو انقسام ظل حتى عصرنا الحاضر سمة رئيسية من سمات
الحضارة في الغرب .

و . ب ياتس الإبحار إلى بيزنطة

و . ب . ياتس W. B. Yeats (١٨٦٥ - ١٩٣٩) مؤلف هذه القصيدة شاعر أيرلندى عملاق من أساطين الأدب الأوربي في هذا القرن وقد كان له دور أساسى فى الثورة الأيرلندية . إذ أسهم فيها بالفكر والعمل معا ، مما أدى إلى تعيينه عضوا بالبرلمان الأيرلندى بعد استقلال أيرلندا عام ١٩٢٢ ، كما كان له اليد الطولى فى أحياء الحركة المسرحية فى أيرلندا مع مطالع هذا القرن . وكان مركزها مسرح الأبي Abbey Theatre الذى أسسه ياتس ، وترعرع فى كنفه العديد من عمالقة المسرح الأيرلندى .

ويهمنا فى هذا المجال أن نبرر أنه إلى جانب الأصول الكلاسيكية الأوربية لفن ياتس . وإلى جانب أصالته الأيرلندية ، فإن فكر ياتس قد استمد بصفة أساسية من المشرق العربى والهندى واليابانى . فقد أخذ الشكل المسرحى عن مسرح النو Noh اليابانى فى مسرحياته « روايات للراقصين » « Plays for Dancers » . كما أخذ عن الهند فى مرحلة تكوينه الأولى أفكارا فلسفية ظلت ذات تأثير فى منهجه الفكرى فيما بعد .

أما عن العرب فقد أخذ الشئ الكثير ، بل إن طريقه الفكرى - وخاصة فى كتابه A Vision « رؤيا » - قد تأثر بعض الشئ ببعض المتصوفة كما أن الفكرة الرئيسية لهذه الطريقة قد بنيت على أساس التقويم العربى والشهور القمرية . قد تأثر ياتس كثيرا بالترجمة العرب القدامى فى عهد المأمون وأهملهم قسطنطين لوقا البعلبكي الذى يتردد اسمه فى عدد من كتابات ياتس .

وقد ولد ياتس لأب رسام من مدرسة « ماقبل رافائيل » وهى مدرسة كانت تؤمن بفكرة « الفن للفن » ، وقد التقط ياتس أفكاره الأولى فى رسم والده ثم تابع دراسته فى كلية الفنون بدبلن . وكان من شأن بدايته الفنية هذه

أن تترك أثرا كبيرا في فكره . ولكن الأحداث السياسية في بلاده ، ثم نشوب الحرب العالمية الأولى ، كل ذلك لم يدع مجالا لمثل مدرسة « الفن للفن » أن تستمر . وكان من الطبيعي أن يتحول ياتس إل الإيمان بمسئولية الفنان نحو مجتمعه . وظهر هذا في ديوانه الصادر عام ١٩١٤ بعنوان (مسئوليات) «Responsibilities»

وفي هذه القصيدة يشير ياتس إلى مدينة بزنطة على أنها مجمع الفنون ، والابحار إليها هو البحار إلى عالم الفن ، ولكن ليس معنى ذلك الهروب من الواقع ، بل يعنى الخروج من عالم الزوال إلى الأزلية ، لأن الفن دائم ، بينما الواقع اليومي منقطع . وهو في الفقرة الأولى من القصيدة يشير إلى اندماجنا الكلى في مشاعرنا اليومية بصورة تنسينا الاهتمام بالفن الخالد .

وفي الفقرة الثانية يشير إلى البلى الذى يصيب جسم الإنسان ، ولكن ياتس في هذا يختلف عن المسيحية وعن الأفلاطونية التى ترى في بلى المادة صفاء للروح . أما ياتس فيستمد هنا فكرة التناسخ عن الديانة الهندية القديمة التى تقول بخلول الروح في جسم بعد جسم . ومن ثم فانه يدعو صنّاع الاغريق إلى أن يعوخوا لروحه - بعد فناء جسده - شكلا فنيا يضمن له الدوام .

ثم يعود ياتس في نهاية القصيدة ليستمد من الأسطورة القديمة التى تحكى قصة الامبراطور الذى طلب إلى فنانيه أن يصوغوا له ديكاً ذهبياً على غصن ذهبي يتأمل جماله كلما استبد به الأرق ليشيع السكينة في نفسه (ومما يذكر أن رمسكى كورساكوف له مقطوعة موسيقية شهيرة تتناول هذه الأسطورة)

وياتس يتمثل لروحه بعثاً جديداً في شكل جديد مصوغاً على شكل الديك الذهبي الذى يؤدى رسالة الفن في مخاطبة الناس « سادة وسيدات بزنطة » ليجلو لهم الماضي والحاضر والمستقبل - وذلك بما للفن من دوام أزلى .

الإبحار إلى بيزنطة

(١)

ليس هذا بلد المسنين ،
حيث الصغار متعاقبون ، والطيور فوق الشجر
— تلك الأجيال الزائلة — تصدح ،
وأسماء السلمون والمكاريل التي تزخر بها البحار
الأسماك والحيوانات والطيور — كلها تطرى طيلة الصيف
كل ما من شأنه أن ينجب ويولد ثم يموت
الكل — وقد خلبتهم تلك الموسيقى الحسية — أغفل
شواهد الفكر الذي لا يشيب .

(٢)

ما الرجل المسن إلا شيء زرى
معطف ممزق على عصا .
إلا إذا صفقت الروح وعنت ، وصاححت بالغناء
لكل خرق في ثوبها البلى .
وليس ثمة مدرسة للغناء ، ولكنها تتملى
في صروح عظمها الداتية ،
ولهذا فقد جبت البحار ، حتى أتيت
إلى المدينة المقدسة بيزنطة .

(٣)

أيها الحكماء الملتفون حول نار الله المقدسة
مثل الفسيفساء الذهبية بالخائط ،
تعالوا من لدن هذه النار المقدسة متحلقين في رقصة
وعلموا روجي الغناء ..
ولتذروا قلبي بعيدا ، ذلك الذي أوهنته الرغبة ،

(الأدب الإنجليزي)

وشد إلى حيوان فان ،
لا يعرف كنهه ، وضموني
إلى الفن الأزلى ..

(٤)

حين أنسل من الطبيعة فلن أعاود
اتخاذ جسد من عامة الأشياء ..
بل سأخذ شكلا كالذى يصطنعه صاغة الاغريق
من الذهب المطروق ، أو المطلق بالذهب
ليبعد الكرى عن الامبراطور الوسنان
أو يحط على الغضن الذهبى ويتغنى
لساده وسيدات بيزنطة .
بالماضى والحاضر والمستقبل .

SAILING TO BYZANTIUM

I

That is no country for old men. The young
In one another's arms, birds in the trees
— Those dying generations - at their song.
The salmon-falls, the mackerel-crowded seas,
Fish, flesh, or fowl, commend all summer long.
Whatever is begotten, born, and dies.
Caught in that sensual music all neglect,
Monuments of unageing intellect.

II

An aged man is but a paltry thing,
A tattered coat upon a stick, unless,
Soul clap its hands and sing, and louder sing
For every tatter in its mortal dress,
Nor is there singing school but studying

Monuments of its own magnificence ,
And therefore I have sailed the seas and come
To the holy city of Byzantium.

III

O sages standing in God's holy fire
As in the gold mosaic of a wall,
Come from the holy fire, perne in a gyre,
And be the singing-masters of my soul.
Consume my heart away ; sick with desire
And fastened to a dying animal
It knows not what it is ; and gather me
Into the artifice of eternity.

IV

Once out of nature I shall never take
My bodily form from any natural thing,
But such a form as Grecian goldsmiths make
Of hammered gold and gold enamelling
To keep a drowsy Emperor awake ;
Or set upon a golden bough to sing
To lords and ladies of Byzantium
Of what is past, or passing, or to come.

ت . س . إليوت هل آن الأوان لإعادة تقييمه؟

هذه ترجمة لجزء من القسم الخامس من قصيدة ت . س . إليوت T. S. Eliot المسماة « الياب The Waste Land » وقد نشرت هذه القصيدة عام ١٩٢٢ ، إلا أن « اليوت » بدأ التفكير في كتابتها قبل ذلك التاريخ بثلاث سنوات في أعقاب الحرب العالمية الأولى مباشرة . وأدخل في تكوينها قصائد ومقطوعات كان قد كتبها قبل ذلك بسنين .

وبعد أن انتهى إليوت من تأليف القصيدة سماها إلى صديقه وأستاذه عزرا باوند Ezra Pound الشاعر الأمريكي المعروف . فأعمل هذا فيها قلمه بالحذف وإعادة الصياغة لتأخذ القصيدة شكلها الحالي .

وقد اكتشفت المخطوطة الأصلية للقصيدة عام ١٩٦٩ بعد أن ظلت مفقودة لما يقرب من نصف قرن ، وهذا الاكتشاف عاود النقاد والأدباء اهتمامهم بهذه القصيدة الطويلة محاولين إمالة اللثام عما يكون قد خفي من معانيها وأسرارها وهو كثير .

وليس من قبيل المبالغة أن نقول إن هذه القصيدة لاليوت قد تركت أثراً عظيماً لا في الأدب الإنجليزي فحسب ، أو في أدب العرب فقط . بل في الأدب العالمي كله .

والقصيدة مقسمة إلى أقسام خمسة ، اتخذ إليوت في تركيبها الشكل السيمفوني ، وهو الشكل الذي يسمح بتجربة العمل الموسيقي إلى حركات ، إلا أن هذه الحركات ترتبط في نسيج واحد هو الموضوع الرئيسي . والموضوع الرئيسي لهذه القصيدة هو الدمار الذي يخيخ بالعالم والذي ترتب على خطيئة الإنسان .

وقد بنى إليوت قصيدته « الياب » على أسطورة من أساطير الحصب والنساء جاءت في كتاب « من الطقوس إلى الرومانس From Ritual to Romance »

لؤلؤفته جسى وستون Jessie Weston وهى أسطورة الملك الصياد أنفورتاس Anfortas. الذى ارتكب الفاحشة فحلت اللعنة به . فكتب عليه الفقر وعلى أرضه البوار . ولم يكن لهذه اللعنة ما يكفر عنها . إلا مجيء الفارس المنتظر برسيفال Percival . الذى يضطلع برحلة شاقة إلى الكنيسة فى أعلى الجبل . حيث يقيم حفلا تجميدياً تنجلى الغمة من أثره ويزول الكرب . وقد رمز اليوت بهذه الأسطورة لتفشى الخطيئة فى البشرية منذ القدم ، وفى مختلف طبقات المجتمع .

ولذا فإن القصيدة تتضمن إشارات لما تواتر من سقوط الإنسان عبر العصور منذ الأزل . سواء ما جاء عن ذلك فى أساطير اليونان القدامى . . أو فى الكتب السماوية ، أو ما عرف فى التاريخ الحديث . وقد أفاد اليوت من أسطورة « الملك الصياد » لما أتاحت له من تتبع أثر الخطيئة لا فى حياة المرء الشخصية فحسب ، بل لما لها من أثر فى تقويض بناء المجتمع . فخطيئة الملك لا تعنى مأساته المرعبة فقط بل أنها تؤدي إلى انهيار نظام الملك وفساد البيئة بأسرها . وبين اليوت أن الخطيئة ليست مجرد التدهور الأخلاقى فحسب ، بل إنها تعنى الافتئات على روابط الأسرة المحوطة بالقداسة . ومن ثم على تكوين الدولة .

ويتخذ اليوت سبيلا لتوضيح ذلك مأساة هملت لشيكسبير فى إشارات واضحة إلى تلك المسرحية ، وإلى عدد من مسرحيات شيكسبير الأخرى مثل « ماكبث » و « العاصفة » ، وهى مسرحيات تنجم المأساة فيها عن استلاب الحكم بأسلوب غير مشروع . وفى أغلب الأمر يكون ذلك — وخاصة فى « هاملت » — على حساب العلاقة بين أبناء الأسرة الواحدة . سواء كانت تلك علاقة الزوجية أو الأبوة ، أو البنوة .

ويتضح مظهر الخطيئة فى قصيدة « الباب » فى إحدى صورتين : ممارسة الجنس ، والحرب . وكلاهما يعبر عن الفوضى التى سادت العلاقات البشرية فى القرن العشرين ، كما أن كليهما يعبر عن مدى الأنانية وحب

التملك التى ميزت هذه العلاقات . بيد أن أهم ما تدل عليه هاتان الظاهرتان هو افتقار التواصل الصحى ، والتفاهم الكامل ، والوثام بين البشر .

وقد رمز اليوت لهذه الصلات المنبتة حين صور الأخلاط والأشتات من رواد الفندق الذى نرثاده مع مطلع القصيدة ، فهم أقوام لا تجمعهم صلة واحدة أو أصل واحد أو بيئة جغرافية واحدة ، وينتهى ذلك الجزء من القصيدة بالإشارة إلى الحروب البيونية Punic Wars بين الرومان وأهل قرطاج فى القرن الثالث قبل الميلاد ، وهى حروب قامت بسبب التجارة ، ولم تكن دفاعاً عن الشرف أو فى سبيل الدين ، ومن ثم فإن الموت فيها - فى رأى اليوت - لا يعد استشهاده .

ومن الخطأ أن نعد قصيدة « الياب » لاليوت قصيدة متشائمة ، فرغم ما يسود الجزء الأكبر منها من جو قائم . إلا أنها تحمل فى طياتها دعوة إيجابية للتخلص من الإثم ، وهو أمر لا يتأتى بمجرد إطراح الإثم جانباً ، وإنما يأتى بعد جهد جهيد ومشقة يتجسمها الإنسان فى كبح جماح النفس فى ظل من الإيمان . ويتضح هذا منذ الوهلة الأولى فى إقتباسات اليوت من الكتاب المقدس مشيراً إلى الموثل الذى ينتجج الإنسان اليه تخلصاً من الأوزار :

ليس من ظل إلا تحت هذه الصخرة الحمراء

تعال إلى ظل هذه الصخرة الحمراء

وسأريك شيئاً يختلف

عن ظلك فى الصباح الذى يتبعك

وعن ظلك فى المساء الذى يمتد أمامك

سأريك الخوف فى قبضة من الرماد .

والصخرة هنا إشارة إلى المعبد ذى الظل الظليل الدائم الثابت ، الذى يختلف عن ظل الحياة اليومية المتغير ، فالإيمان هو الذى يكفل لنا شعباً بعد جوع ، وأمناً بعد خوف .

ثم يعرض اليوت خلال الجزأين الثانى والثالث من القصيدة لمهاوى

الرديلة التي يمكن أن يتردى فيها الإنسان . فيقدم لنا سيدة الصالونات التي أصبحت حطاما ، لا يمثل الجنس بالنسبة لها إلا نوعاً من التفرّيج لحالتها العصبانية ، كما يقدم نسوة البارات يناقشن أمر الزوج العائد من الحرب الذي له حق على زوجته المتهالكة أن تهيب نفسها بطقم أسنان جديد لاستقباله بعد طول الغيبة ، وفي ثنايا الحديث يتعرضن لمشروعية الإجهاض .

أما القسم الثالث فيقدم نموذج العاهرة التي تدير بيتاً للدعارة ، أو الكاتبة التي تحولت حياتها إلى روتين ، وأصبحت لا تفرق بين ممارسة الجنس . وبين إدارة الآلة . وفي نهاية هذا الجزء يصل بنا اليوت إلى أدنى مراتب الرديلة حين تتكسب المرأة ببيع جسدها ، ويرمز اليوت إلى ذلك ببينات الثاميز — ذلك النهر الذي تحول — بعد قداسة وعبادة في الماضي — إلى وسيلة للاتجار .

غير أن اليوت يبين أن الغفران ممكن حتى في أسوأ الظروف ، ويعرب مثلاً من قصة القديس أوغسطين St. Augustine الذي أفنى شبابه في الملذات ومع ذلك قبلت توبته النصوح .

وفي القسم الرابع « الموت غرقاً » يشير اليوت إلى قصة البحار الفينيقي فليباس Phlebas الذي مات غرقاً ، تاركاً حياة الكسب والتجارة ، وهو بهذا يعني أن الخلاص إنما يتأتى بالتضحية الكاملة بالنفس والتطهر الكامل ، والغرق هنا إشارة رمزية إلى اغتسال الروح من الأوزار .

وفي القسم الخامس والأخير الذي قدمنا ترجمة للجزء الأكبر منه نلترك أن التوبة ليست كلاماً يقال . وإنما هي جهد جهيد ، وتضحية كاملة ، وتسليم شامل .

ويرمز اليوت — كما أسلفنا — لهذا الجهد بصعود الفارس إلى قمة الجبل حيث الكنيسة المعمدانية ولكنه يزواج بين هذه الرحلة ، وبين رحلة المسيح في طريق الآلام حيث صلب وهذا يفسر الإشارة إلى المحاكمة والسجن في مطلع هذا الجزء ، كما يفسر الجفاف والمعاناة في حد ذاتها جزءاً من التضحية ،

ومن ثم فإن إحساس المرء بالخطيئة هو بداية السبيل نحو التكفير . وعلى هذا فإن المثابرة في رحلة العذاب أمر واجب ، وهو بلا شك سينتهى إلى الخلاص ، رغم ما قد يمر به المرء من حالات هستيرية .

والجزء الذي أوردنا ترجمته هنا يشير إلى أن الله سيعوض أولئك الساعين إليه ، وأن الجذب والعقم ، سيعقبه الحصب والمطر .

* * *

أتارت هذه القصيدة منذ ظهورها عام ١٩٢٢ الكثير من النقد والتساؤل وأطرف ما جاء في هذا السبيل هو تعليق اليوت نفسه عليها في إحدى محاضراته بالولايات المتحدة حين قال :

أزجى مختلف النقاد إلى الشرف حين فسروا القصيدة على أنها نقد للعالم المعاصر ، واعتبروها حقاً قطعة هامة من النقد الاجتماعي . أما بالنسبة إلى ، فإنها لم تعد أن تكون تنريباً لضيق شخصي بالحياة لا معنى له بالمرّة . إن هي إلا قطعة من الملمة المنظومة .

* * *

ولهذا التعليق من اليوت دلالة كبيرة ، لأنه يؤدي بنا إلى نتائج لا تتفق مع ما يقول به عامة الدارسين من أن اليوت نادى بما يسمى القيمة الموضوعية للأدب أو « النظرية اللاشخصية » Impersonal Theory . ومع هذا فإنه ينبغي ألا تغفل الطابع الذي تميزت به هذه القصيدة ، وهو ما قد نسميه طابع العالمية . فالقصيدة تورد في تضاعيفها ما لا يقل عن ست لغات ، وتمر بنا عبر عصور التاريخ منذ المصريين والإغريق القدامى ، إلى العصور الوسطى وعصر النهضة ، إلى فترتا القرن التاسع عشر ، إلى المجترة المعاصرة .

كما تتناول حضارة الشرق القديمة ممثلة في البوذية وتنتهى باقتباس من الأوبانيشاد Upanishad ، وبها العديد من الإشارات إلى الأدباء الكلاسيكيين

والمعاصرين من أهل الشرق والغرب على السواء ، وهى أيضاً تجمع بين
الفنون المختلفة ، ولا سيما فن الموسيقى . وقد عرف أن معزوفة سَراففسكى
Stravinsky المسماة « قدسية الربيع Sacre du Printemp كان لها
الأثر الأكبر فى الإحياء للإليوت بهذه القصيدة .

والخلاصة أنه رغم المصدر الشخصى الذى صدر عنه اليوت حين ألف
هذه القصيدة ، إلا أن مضمونها الدينى ، والركيزة الحضارية التى تقوم عليها .
كل ذلك أعطى للقصيدة دلالة شاملة جعلت منها قصيدة العصر دون منازع . .

جزء من القسم الخامس من قصيدة ت . س . اليوت : اليباب .

ما قاله الرعد

بعد ضوء المشاعل الأحمر على الوجوه العارقة

بعد صمت الصقيع فى الحداثق

بعد الآلام فى الأماكن الصخرية

الصياح والنواح

السجن ، والقصر ، الرعد

والربيع فى الجبال البعيدة

ذاك الذى كان حيا مات الآن

نحن الذين كنا أحياء نموت الآن

فى بعض الأناة

* * *

لا ماء هنا وليس إلا الصخر

الصخر بلا ماء والطريق الرملية

الطريق تعرج بين الجبال

جبال صخرية بلا ماء . .

لو أن هنا الماء لوقفنا لثروى

بين الصخور ليس للمرء أن يقف أو يفكر

العرق جاف والأقدام في الرمال
لو أن هناك ماء بين الصخور
أفواه رمية جبلية عطنة الأسنان لا ريق فيها
هنا لا يقوى المرء على الوقوف أو الاستلقاء أو الجلوس
ليس في الجبال حتى السكون
بل رعد أجذب لا بمطر
ليس في الجبال حتى الوحدة
بل وجوه قفرة حمراء تسخر وتزمر
خلال أبواب الدور الطينية المشققة
لو أن هنا ماء

يلا صخر
لو أن هنا صخرا
وماء أيضاً
والماء
نبيع
عين بين الصخور
لو أنه ليس إلا خيرير الماء
وليس صرير الجراد
وحشخشة الحشيش الجاف
بل قطر المياه على الصخور
يسمع في رجيع الهزار مغنيا بين أشجار الصنوبر
قطر قطر قطر قطر قطر
يبد أن المساء قد انعدم

* * *

من ذا الثالث الذي يمشى دائماً إلى جوارك ؟
حين أحصى ، فليس هناك إلا أنا وأنت معا

ولكن حين أمد البصر إلى أعلى الطريق الأبيض
فهناك دائماً ثم ثالث لنا يمشى إلى جوارك
ممرق ملتحفاً بعباءة سمراء ، معتجراً
لا أدرى أرجلا كان أو امرأة
فمنذا الذى يسير إلى جانبك الآخر ؟
ما هذا الصوت يأتى من عل
نهبة الأم المنتحبة
من هذه الزرافات المقنعة تحتشد
في سهول بلا نهاية ، يتعثرون في الأرض المشققة
لا يحيط بهم إلا الأفق المنبسط
ما تلك المدينة فوق الجبال
تنشق وتلتئم ثم تنفجر في الهواء البنفسجي
الأبراج المتهاوية
أورشليم ، أثينا ، الإسكندرية
فيينا ، لندن
بهران .

* * *

امرأة أسدلت ضفائرها الأسود
وترنمت بموسيقى هامسة على تلك الأوتار
والوطاويط ذات الوجوه الطفولية في الضوء البنفسجي
صفرت وضربت بأجنحتها
ورحفت — دانية الرعوس — إلى أسفل الحائط الأسود
وهناك أبراج مقلوبة في الهواء
تدق أجراس الذكرى على رعوس الساعات
و ثم أصوات تغنى من جوف الصهاريج والآبار الناضبة
في هذا الحجر المتآكل بين الجبال

في ضوء القمر الباهت ، تغنى الحشائش
فوق القبور المتداعية حول الكنيسة
ها هي الكنيسة الخاوية . لا يسكنها إلا الريح
ليس لها من نوافذ ، والباب دوار
العظام الرميمة لا تؤذى أحدا
ليس إلا ديك يقف في ذروة السطح
كوكو ريكو كوكو ريكو
في ومضة البرق ، ثم العصفرة الندية
التي تأتي بالمطر

A WHAT THE THUNDER SAID

After the torchlight red on sweaty faces.
After the frosty silence in the gardens.
After the agony in stony places.
The shouting and the crying.
Prison and palace and reverberation.
Of thunder of spring over distant mountains.
He who was living is now dead.
We who were living are now dying.
With a little patience.

XXX

Here is no water but only rock.
Rock and no water and the sandy road.
The road winding above among the mountains.
Which are mountains of rock without water.
If there were water we should stop and drink.
Amongst the rock one cannot stop or think
Sweat is dry and feet are in the sand
If there were only water amongst the rock.
Dead mountain mouth of carious teeth that cannot split.
Here one can neither stand nor lie nor sit.

There is not even silence in the mountains.
But dry sterile thunder without rain.
There is not even solitude in the mountains.
But red sullen faces sneer and snarl.
From doors of mudcracked houses
If there were water
And no rock
If there were rock
And also water
And water
A spring
A pool among the rock
If there were the sound of water only.
Not the cicada
And dry grass singing
But sound of water over a rock
Where the hermit-thrush sings in the pine trees.
Drip drop drip drop drop drop drop.
But there is us water.

XXX

Who is the third who walks always beside you ?
When I count, there are only you and I together.
But when I look ahead up the white road.
There is always another one walking beside you
Gliding wrapt in a brown mantle, hooded.
I do not know whether a man or a woman.
But who is that on the other side of you ?

X

What is that sound high in the air.
Murmur of maternal lamentation
Who are those hooded hordes swarming
Over endless plains, stumbling in cracked earth.
Ringed by the flat horizon only.

What is the city over the mountains.
Cracks and reforms and bursts in the violet air.
Falling towers.
Jerusalem Athens Alexandria
Vienna London
Unreal

XXX

A woman drew her long black hair out tight.
And fiddled whisper music on those strings.
And bats with baby faces in the violet light.
Whistled, and beat their wings.
And crawled head downward down a balckened wall
And upside down in air were towers.
Tolling reminiscent bells, that kept the hours
And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells

X

In this decayed hole among the mountains
In the faint moonlight, the grass is singing
Over the tumbled graves about the chapel
There is the empty chapel, only the wind's home.
It has no windows, and the door swings.
Dry bones can harm no one.
Only a cock stood on the rooftree.
Co co rice Co co rico.
In a flash of lightning. Then a damp gust bringing rain.

و. ه. أودن شكل أيها الضباب^(١)

في حديث إذاعي ألقاه و. ه. أودن W.H. Auden عام ١٩٦٠ تناول فيه شعر روبرت جرافز Robert Graves بمناسبة انتخاب هذا الأخير خلفاً له في كرسي الشعر في جامعة اكسفورد ، قال أودن .

إنى دائماً لا أتحمس حين يذيع صيت شاعر طال إعجابي به ، رغم أن ذلك قد يعنى ربحاً أكبر له . إذ للشهرة العريضة مخاطر — لا أقول بالنسبة للشاعر إذا كان في خبرة جرافز وحنكته — ولكن بالنسبة للجمهور القارئ . فالشاعر في هذه الحالة — سواء أراد أو لم يرد — سيصبح مستثلاً عن تقليد شعري . ورغم أن بعض التقاليد يفوق بعضها الآخر ، فكلها يغشاها عنصر الافتعال . بل أكثر من ذلك : إذ كلما كان الشاعر أكثر أصالة وقوة كان أكثر تهديداً لنمو الآخرين . فبدلاً من أن يستوحوا منه المثل الذي يمكن إتباعه ليشقوا طريقهم هم . فانهم يتخذونه نموذجاً يحتذى — دون تفحص — في أسلوب الكتابة ، وفي الذوق الأدبي . أى كلما كان الشاعر قوياً استسلم الكتاب لتأثيره . فلا بد لنا من أن نتخذ موقف الحذر من نظرياته الشعرية ، وأحكامه النقدية وخاصة السلبية منها . صحيح أنه ليس ثمة شاعر قدير قد أعجب بقصيدة رديئة . بيد أن هناك من الشعراء المحيدين من رفض تبعاً لدوقه الخاص قصيدة كانت محل إعجاب الآخرين . أما عن الفرق بين القصيدة الجيدة والقصيدة الرديئة . فكل ما يمكن أن يقال هو ما قاله روسيني عن المؤامات الموسيقية : « كل أنواعها جيدة فيما عدا الممل منها » .

واختتم أودن حديثه بدعوة عامة إلى الكتاب ألا يتنهجوا انتهاجاً أعمى خطى اليوت ، أو جرافز أو خطاه هو شخصياً .

على أنه إذا كان من اليسير على الكتاب والشعراء من مختلف آفاق الأرض أن يمشوا في ظل شاعر مثل اليوت ، فان اقتفاء أثر أودن سيكون أمراً بالغ

(١) آخر مجموعة شعرية صدرت للشاعر الانجليزي و. ه. أودن نشرتها دار فابر وفابر في لندن عام ١٩٧٤ .

الصعوبة . فقد استهوى اليوت العديد من الكتاب من بنى جلدته . ومن غيرهم (سواء كان ذلك عن فهم منهم أو عن غير فهم) لأنه - على اختلاف مصادر فكره وتعدد أساليبه - قدم شعرا ذا نبض متسق وتجري فيه دماء واحدة ، حتى ليكاد المرء يعتقد أن قصائده الأخيرة « الرباعيات » ما هي إلا استكمال أو استطراد لقصيدته المشهورة : « البياب » رغم العارق الزمني الهائل بينهما . ولكن الأمر جد مختلف بالنسبة لأودن . ولذلك فانه لا بأس من أن يتفهمه الشعراء والكتاب دون خطر عليهم من أن يعوق نموهم أو استقلالهم الفكري كما حذر في حديثه عن جرافز . إذ أن أودن بطبيعة تكوينه الشخصي والفكري يتميز بالديناميكية ووفرة الاهتمامات وتباينها ، مما يجعل من المستحيل معه أن يسيطر عليه تقليد متجانس معين . فهو كالقراشة تنقل بين الزهورات المختلفة مرتشفة رحيقها حيث كانت . ولذا فان شعره لا يسوده لون واحد يمكن تمييزه . بل هو خايط يضم الجذ والمزل ، الأسطورة والنكتة ، العلم والحرافة ، اللغة اليومية الدارحة والأسلوب الرفيع ، الديالوج والمقطوعة الموسيقية الغنائية ، أناقة الانمظ المستمدة من أدب العصور الوسطى . وروطانة القرن العشرين .

لم يكن أودن انجليزيا صرفاً حين ولد ، فهو ينتمى لأسرة من أصل أيسلندي ، يجرى في عروقها دم جرمانى ، وقد ولد في مدينة يورك ، ثم انتقل في طفولته مع أبيه الذى كان يعمل طبيباً لبلدية برمنجهام . وقد ترعرع أودن في هذه المنطقة الصناعية من انجلترا المسماة بالإقليم الأسود لما يغشاها من أذخنة المصانع الداكنة ، وحركة الآلات :

خطوط الترام . وأكوام الخردة ، وأجزاء الآلات .
كانت هذه هي المناظر المألوفة لى .

وتعلم أودن في مدرسة جريشام الثانوية . واتجه لدراسة العلوم التكنولوجية والبيولوجية غير أنه تحول فجأة إلى الأدب ، تحت تأثير ش. توماس هاردى . ثم استكمل دراسته في جامعة أكسفورد في أواخر العشرينات ، وهناك تعمق في دراسة الأدب السكسونى . وأدب العصر الوسيط . وفي أكسفورد عقد

للطالب أودن لواء الزعامة الأدبية بن أقرانه محرر مجلة الجامعة الشعرية . وكان واسطة العقد لمجموعة من زملاء الذين نبهوا بعد ذلك في الثلاثينات وهم ستيفن سيندر ، ولوى ماكينيس ، وسيسيل داي لويس . على أن هذه الصفوة الأدبية التي كتب لها أن تحمل اسم أودن (مجموعة أودن) في كتب تاريخ الأدب فيما بعد . لم تكون تنظيماً ، ولم تعقد اجتماعات دورية - كما قد يتبادر إلى الذهن ، وإنما التقوا في أفكارهم ، ولم يصممهم اجتماع فعلي شامل إلا في أواخر الأربعينات في أحد المؤتمرات الثقافية في البندقية .

وبدأ أودن حياة التنقل مور تخرجه في الجامعة . إذ بدأ حياته العملية معلماً للغة الإنكليزية في براين ما قبل هتلر ، وفي عام ١٩٣٤ تزوج أريكاهان ابنة الكاتب الألماني العظيم توماس مان . وفي عام ١٩٣٦ قام برحلته الأولى إلى آيسلندا في صحبة لوى ماكينيس . وهي الرحلة التي أثمرت كتابهما : « رسائل من آيسلندا » وشهد عام ١٩٣٧ اشتراك أودن كحامل عمدة في حرب أسبانيا الأهلية . وتبع ذلك سفره مع كريستوفر ايشروود إلى الصين عام ١٩٣٨ ، ثم زيارته في العام التالي للولايات المتحدة حيث استقر بها قبيل الحرب . وقد حصل أودن على الجنسية الأمريكية عام ١٩٤٦ . ولكنه منذ ذلك التاريخ وحتى وقت قصير قبل وفاته اتخذ له سكناً صيفياً مستديماً في فيينا عاصمة النمسا . وقبل موته بعام أو أكثر ترك أودن الولايات المتحدة التي كان يعمل بالتدريس في جامعاتها ليعود نهائياً إلى بريطانيا حيث استقر في مدينة أكسفورد زميلاً في كلية كريست تشرش وهي كليته التي تخرج فيها . وقد توفي أودن في التاسع والعشرين من سبتمبر سنة ١٩٧٣ .

والكتاب الذي نعرض له الآن « شكراً أيها الضباب » الذي صدر عام ١٩٧٤ يضم مجموعة من القصائد كان أودن قد أعدها للنشر واختارها هذا العنوان والإهداء . مضافاً إليه آخر ما قدمه أودن للمسرح « تسلية الحواس » التي كتبها بالاشتراك مع تشستر كالمان . أما عن القصائد القصار فهي تلك التي كان أودن قد كتبها بعد مغادرته نيويورك نهائياً في ربيع عام ١٩٧٢ ليستقر في إنجلترا . وذلك فيما عدا اثنتين منهما تعودان

إلى عامى ١٩٦٣ ، ١٩٦٤ على التوالى ، وكانتا فى الأصل مقطوعتين غنائيتين ، الأولى منهما كتبت لـ كوميدىا موسيقية بعنوان « دون كيشوت » الثانية لأوبرا « رجل لـامانكا » . أما المسرحية القصيرة « تسليـة الخواس » فقد كتبت فى سبتمبر سنة ١٩٧٣ قبيل وفاة أودن بتكليف من مجلس الفنون البريطانى . وقدمت لأول مرة فى قاعة الملكة اليزابث فى ٢ فبراير سنة ١٩٧٤ . والقصائد التى يضمها هذا المجلد على قصرها جديرة بالدراسة . فى حد ذاتها أولا ، ولدالاتها بالنسبة لتطور أودن الشعرى ثانياً . إذ يتضح من هذه القصائد أنه برغم عناية أودن بالتنقيح والمراجعة . اللذين قد يصلـا إلى درجة حذف قصائد بأكملها من مجلداته عند إعادة نشرها . إلا أنه كان مع ذلك حريصاً على أن يوضح المؤثرات الأساسية المستمرة المكونة لقريحته الشعرية . كما يتضح أيضاً من هذه القصائد أن تطوره فى مراحل نموه الفكرى لم يكن تحولاً عضوياً وإنما جاء ذلك من تأثير ضرورات لارمة وبعد دراسة جاهدة . ونورد هنا ترجمة لقصيدة يرصد فيها أودن مجرى حياته فى الشعر :

عرفان

كنت أشعر فى حداثتى
أن القداسة من أمر اليباب والغاب
أما الناس فيشوبهم الدنس .
وعليه فحين بدأت كتابة الشعر
جلست بين يدى
هاردى . وتوماس ، وفروست .
ولما وقعت فى الحب تغير موقفى ،
فقد استولى إنسان على الأقل على اهتمامى ،
استعنت فى ذلك بـياتس . وكذا بـجـرافز .
ودون إنذار تهاوى
صرح الاقتصاد فجأة

فكان هناك ليعلمنى برخت
وأخيراً ، الأشياء المرعبة
التي أتأها هتلر وستالين
أجبرتني على التفكير في الله .
لما استيقنت أنهما أخطأ .
كير جارد المنطلق ، وويليامز ، ولويس
وجهوني إلى العودة للإيمان .
والآن وقد تقدم بي السن ،
وأويت إلى وطني ذى المناظر السمحة ،
تعاود الطبيعة استهوائى .
فن المعلمون الذين أحتاج إليهم ؟
حسن ، هوراس أمهر الصنائع
مشرئبا في تيقولى
وجوته محب الأحجار
الذى نحن — ولم يكن له اثبات —
أن نيوتن قاد العالم إلى وجهة خاطئة .
كلكم محل تفكيرى فى حنو
لأذدونكم لم يكننى
أن أخط أوهى أيبانى .

يؤرخ أودن فى هذه القصيدة لتجربته الفكرية والإنسانية فى الحياة ،
فيقسمها إلى مراحل ست ، الأولى أغنت فيها الطبيعة عن الإنسان . وكان
في ذلك متأثراً بتوماس هاردى ، وادوارد توماس ، وروبرت فروست
الأمريكي ، والثانية هى مرحلة الاهتمام بالإنسان والحب ، وكان رائدها
في ذلك الشاعر الايرلندى و . ب . ياتس (وقصة حبه لمود جون من أشهر
قصصى الحب فى تاريخ الأدب) ، وروبرت جرافز (وثلاثا شعره عن
المرأة) . وجاءت المرحلة الثالثة فى الثلاثينات وهى المرحلة التى مال فيها

أودن إلى اليسار تحت تأثير الانهيار الاقتصادي الذي عم أوروبا في هذه الحقبة. وتأثر في هذه المرحلة بالكاتب الألماني برتولد برخت متخذاً أسلوب الملحسى الاستعراضى فى الكتابة للمسرح . ثم بدأ بعد ذلك تحول فى مرحلة رابعة نفر خلالها أودن من النازية الألمانية والستار الحديدي فى روسيا . وكان ذلك فى مطالع الحرب العالمية الثانية ، وقد بدأ هذا التحول واضح فى الاتجاه نحو الدين ورصد ذلك فى قصيدته المشهورة « أول سبتبر سنة ١٩٣٩ » (انظر ترجمة كاملة لهذه القصيدة ولغيرها فى مقال « اتجاهات الشعر الانجليزى والأمريكى المعاصر فى صدر هذا الكتاب) ثم تأكد هذا الاتجاه الدينى مع الأربعينات ومع تعمق أودن فى قراءة أعلام المفكرين البروتستانت الدين أشار إليهم فى هذه القصائد : صورن كيركجارد التشيكى ، وتشارلز ويليامز ، ويندوهام لويس الانجليزى . وقد سجع أودن موقفه من رفض الفلسفة المادية والنظرة التاريخية المؤسسة عليها فى فصل بعنوان « ما اعتقده » نشر عام ١٩٤٠ . وقد انتهى أودن فى مرحلته السادسة والأخيرة إلى موقف لم يكن مستمداً فقط من الخبرات والتجارب الشخصية الصرفة . وإنما كان حصيلة تأمل لموقف البشرية فى محنتها خلال الحرب العالمية الثانية . وناتج تفكير موضوعى هو أشبه بتمكبر الطبيب مجرداً نفسه لتشخيص موطن الألم . ونورد هنا نموذجين شعريين من قصائد أودن التى كتبت خلال تلك المرحلة أو فى ظلها ليتبين منهما أن ذات الشاعر وحياته الشخصية لم تعودا مركز الاهتمام ، وإنما تركتا مكانهما للتجربة الإنسانية العامة .

متحف الفنون الجميلة

حول الألم لم يخطىء قط
الفنانون العظام ، لكم فهموا
موقعه من الإنسان كيف يلم بالمرء
بينما هناك من يأكل ، أو يفتح النافذة ، أو يتمشى فى سأم ، . . .
كيف — بينما الكهول ينظرون الميلاد المعجز .

في وقار وتلهف - أن هناك دائماً
صبية ، لا يرضون بذلك ، ينزلون
فوق صفحة البركة عند حافة الغابة :
لم ينسوا قط أن أقطع الاستشهاد يجرى .
بشكل ما ، في ركن ما ، في بقعة مهمل
يمارس فيها الكلاب حياتهم الجروية ، ويحك فيها
الحصان عجزه في إحدى الشجرات .
خذ مثلاً رسم بروجل « إيكاروس » : كيف ينبض كل شيء
في تراخ بعيداً عن المأساة : ربما سمع الحارس
طشيش المياه ، والصرخة الملتاعة .
ودع هذا فهو لا يراذ سقوطاً مربعاً ، الشمس سطعت
كما ينبغي لها على الأرجل البيضاء وهي تنغمس
في المياه الخضراء ، والسفينة الفاخرة المرفهة ،
التي لا بد أن رأت ما يثير العجب ، فتي يسقط من السماء ،
كان لها مرةً تقصده . ففضت تبخر في هدوء .

درع أخيل

فتشت عبر كتفه
عن الكروم وأشجار الزيتون
والمدائن الرخامية المستتبّة
والسفائن فوق البحار اللججة ،
بدلاً من ذلك نقش يداه
على المعدن اللامع
قضاء رهيباً مصطنعاً
وسماء من صفيح
سهل دون معالم ، أجرد داكن
غير معشوشب ، ولا دليل على حياة قريبة

ليس به من ثمر ، ولا من مستقر
ومع ذلك تجمعت وقوفا على صفحته الجرداء
جموع غير مستبينة
مليون عين ، مليون حذاء مصطف ،
خلت من التعبير ، في انتظار اشارة .
من الهواء خرج صوت بلا وجه
ليثبت بالاحصاءات قضية ما كانت عادلة .
في نبرات جافة مسطحة كالمكان ،
لم يصفق لأحد ، ولم يناقش شيء .
ومشوا صفا بعد في سحاب الغبار
مشوا بعيدا ينوعون بمذهب
منطقه ، في ظروف أخرى ، يبحث فيهم الحزن !
فتشت عبر كتفه
عن شعائر التدين
الكباش البيضاء مزدانة بالزهور
القرابين والأضحيات ،
ولكن هناك على المعدن اللامع
حيث وجب أن يكون المذبح
رأت - على ضوء شرارات كوره
منظرا جده مختلف :
سلكا شائكا يحوط موقعا عشوائيا .
حيث جلس موظفون في سام (أحدهم أطلق نكتة)
والخفر سال عرقهم لأن اليوم كان حارا :
جمهرة من عامة الناس المهذبين
تتفرج من الخارج ، لم يتحركوا أو يتحدثوا
عند اقتياد ثلاثة أشخاص شاحبين ، وربطهم

إلى ثلاثة أعمدة غرست في الأرض
هيلمان هذا العالم وعظمته .
كل ماله وزن ، واحتفظ بقيمته ،
أصبح في يد الآخرين ، كانوا صغارا
ولا يأملون في النجدة ، ولم تبحثهم النجدة :
ما شاءته لإرادة الأعداء تم ، عارهم
أقصى ما يدعو به الأسافل ، لقد فقدوا كبرياءهم
وماتوا كرجال قبل أن تموت أبدانهم .

فتشت عبر كتفه
عن رياضيين في مبارياتهم ،
فتيان وفتيات يتراقصون
يحركون أطرافهم اللدنة
في خفة وسرعة على نغم الموسيقى ،
ولكن هناك على المعدن اللامع
لم تنقش يده حلقه للرقص
بل حقا غطاه الحشيش الكث .
في مشاغبا ، وحيدا ضائعا
متركثا في هذا الفضاء ، وطائرا
فر إلى مكان آمن من جحره المصوب :
أن تغتصب الفتیان ، وأن يطعن صبيان
ثالثا ، كانت هذه بالنسبة له حقائق لا تناقش ،
وهو الذي لم يسمع بعالم يوفى فيه بالوعود ،
أو يبكي فيه انسان لشقاء انسان .
مفيتوس صانع الدروع
ذو الشفائف الرقيقة ، ظل بعيدا
وثائيس ذات الصدر اللامع

بكت في يأس لما صنعه الآله
أرضاء لابنها القوى
ذى القلب الحديدى ، قاتل الرجال

بعد طوال تجوال عاد أودن في عام ١٩٧٢ إلى موطنه في إنجلترا بضبابها
وثليجها وقثامها ، ولكنها كانت بالنسبة إليه عودة إلى الأرض الأم التي
تسكن فيها نفسه مهما كابد فيها من مشقة . ومن هنا كانت هذه القصيدة التي
أعادت عنوانها لهذا المجلد الأخير من شعره الذي نقدم إليه :

شكراً أمها الضباب

بعد طول ألفة لمناخ نيويورك
ذلك المشيع بالدخان
نسيبتك أنت يا أخاه النقى
تماماً ، وما يصحبك في الشتاء البريطانى
الآن استعيد معرفتى بوطنى .
أنت يا عدو السرعة اللدود
القيت الروح في السائقين والطائرات
بالطبع سيلعنك الطيارون
ولكن ما أسعدنى بك
عندما تزور ويلتشاير
وريفها الساحر
لأسبوع كامل في الكريسماس
حيث لا يستحث الخطى انسان
حيث قد تقلص كوفى
إلى دار ريفية عتيقة
وأربعة أنفاس تربطهم صداقة
حيمى ، وتانيا . وسونيا ، وأنا .

وبالخارج صمت لا شكل له
حتى الطيور التي نشطت
دماؤها فاقامت هنا
على مدار العام كالشحرور والهنزار
تمتنع عن زقزقتها المرحية
عندما تنزلف إليها .
فلاتند عن الديك صبيحة
ورءوس الأشجار - لا تكاد ترى -
ولا حفيف لها ، ولكنها استقرت
هناك ، تكثف رطوبتك
في كفاءة إلى قطرات محددة .
وداخل البيوت مساحات معينة
مريحة مناسبة للذكريات والقراءة ،
للكلمات المتقاطعة ، للأقارب ، والمرح :
نطعم عشاء لذيذا مقرونا بالخمير
ونتخلق في بهجة
لا نحس أى منا طرف أنفه ،
ولكنه حتى بالآخرين ،
يجتنى كل ما في وسعه ،
إذ سرعان ما سنعاود الدخول -
حين تنهى أيام الصفا -
إلى عالم العمل والمال
والاحتفاظ بضبط السلوك
لن تفلح أى شمس صيفية
في قشع الكتابة الشاملة

التي تشيعها الصحافة اليومية
ناشرة في نثر ركيك
حقائق القدر والعنف
التي سكتنا عن منعها :
أن أرضنا بقعة مؤسفة ،
ولكن — لهذه الهنيهة الفريدة
المليئة بالراحة والهناء
شكرا لك ، شكرا لك ، شكرا لك ، أيها الضمباب .

أنشودة الماجور إيثري

للشاعر الإنجليزي المعاصر

جون واين

كتاب « التخطيط للموت .. القنابل الذرية وما بعدها » لمؤلفه فرنار جايجون ، يصف حال الماجور كلود ر . إيثري ، وهو الطيار الذي التقى القنبلة الذرية الثانية على مدينة نجازاكي اليابانية ، وكيف كانت تعتريه الكوابيس ليلا . وذكرت زوجه أنه كثيرا ما كان يقفز في منتصف الليل ويصيح في صوت وحشى « أطلقها ، أطلقها » .. ويقول جايجون أن الماجور إيثري بدأ يعاني نوبات الجنون ، وشخص الأطباء مرضه بأنه انهيار عصبي شديد ، فأحيل إلى المعاش ومنح ٢٣٧ دولارا شهريا ولكنه اعتبر هذا المبلغ ثمنا للقتل ، مكافأة على الدمار الذى لحق بالمدينتين اليابانيتين . ولم يعد يده إلى هذه النقود ، ولكنه بدأ يحترف السرقة ، وحكم عليه بالسجن .

صحيفة الأوبزرفر أغسطس ١٩٥٨

يلعب جون واين John Wain الآن دورا قياديا على مسرح الأدب الانجليزى ، وقد بدأ هذا التأثير منذ أوائل الخمسينات ، وتوج بانتخاب واين منذ سنوات أستاذا لكرسى الشعر فى جامعة أكسفورد . وقد كان فوز واين بهذا الكرسى على منافسة الخطير ستيفن سبنلر ايدانا ببدء حقبة جديدة فى مسار الأدب والنقد فى إنجلترا بعد الحرب . ومغزى هذا الفوز أن عامة المفكرين والأدباء الانجليز لا يقفون إلى جانب المبادئ اليسارية التى يدين بها سبنلر ، ولا يميلون إلى شعر « البر و باجندا » الذى اشتهر به .

وجون واين صاحب مدرسة أصيلة فى الفكر الأدبى ، وهى مدرسة تدعو بشكل عام إلى الالتزام بأصول الفن واتقان الصنعة ، والبعد به عن المتاهات الرومانسية الفضفاضة التى كادت تسيطر على الشعر الانجليزى فى أعقاب الحرب العالمية الثانية . وجون واين معروف أيضا ككاتب قصة مجدده له شأنه ، وقد اقترن اسمه باسم كنجزلى أميس ، وجون براين وغيرهما

من ظهرت اسمائهم في الخمسينات ووصفت حركتهم بحركة « الغاضبين » .
والواقع أن كلمة « الغضب » لا تنطبق تماما على موقف واين . إذ أنه نادى
بالعودة إلى الالتزام ، وبتنقية اللغة الأدبية من الكليشيات وضرورة تسمية
الأشياء بأسمائها . وهو لا يؤمن بالخيال الجامح أو الشعور الجانح ، وإنما
يرى أن مهمة الشاعر هي الاستيعاب الذكي لما يجري في العالم من أحداث ،
والتعبير عن ذلك في نسق منتظم معقول . وقد يطعم شعره ببعض صفات
النثر الجيد ، إذ لا مانع لديه من الافادة من الخبرات الأدبية المختلفة كيفما
كان شكلها . ولهذا فقد اتسع المجال في شعره للجدل والمنطق ، والاشارات
والاقتباسات العلمية ، والفكر السياسى والفلسفى .

وقد ولد جون واين عام ١٩٢٥ في المنطقة الصناعية بشمال إنجلترا وتلقى
تعليمه بجامعة أكسفورد . ثم اشتغل محاضرا في الأدب الانجليزى بجامعة
ويدينج بين عامى ١٩٤٧ و ١٩٥٥ ثم استقال ليشتغل بالكتابة الحرة . وقد ظهر
نبوغه منذ أوائل الخمسينات كناقذ وككاتب قصة ، وبدأ أيضا منذ ذلك
الوقت في نشر مجموعاته الشعرية ، وإن كان مقلًا .

وقد التقيت بجون واين عدة مرات صيف عام ١٩٧٢ في مدينة أكسفورد
حيث يقيم . واشتركت معه في اعداد ترجمة الانجليزية لمجموعة من الشعر
العربى المعاصر لم تجد طريقها إلى النشر بعد .

وقصيدة « أنشودة الماجور ايثرى » التى اقتطفنا جزءا منها هنا من أشهر
قصائد واين وأهمها ، وتتضح فيها معظم خصائص شعره . فهى فى الانجليزية
مكونة من أربعة أقسام ، ويلتزم الشاعر خلال القصيدة بنسق مطرد من
القافية والوزن . وتتناول القصيدة مأساة الطيار الأمريكى ايثرى الذى عهد
بالقاء القنبلة الذرية على مدينة نجازاكي فأطاحت بالملايين عن البشر . وكما
جاء فى التعليق الصحنى فى مقدمة القصيدة ، عانى هذا الطيار من نوبات
الجنون بعد ذلك ، ورفض المعاش الذى قرر له ، ولكنه لجأ إلى السرقة التى
جوكم من أجلها وسبجن .

ولم يشأ واين أن يجعل من هذا الطيار أسطورة ، بأن يرى فيه مشجبا
تعلق عليه البشرية خطاياها إذ أن هذا هو دأب الرومانسيين الذين يغشون
حقائق الأشياء بغشاء سرمدى فهو يدعونا إلى أن نرى صيحات الطيار
الحبيس مجرد تعبير عن ألمه بما ارتكبت يده من سرقة ، فهو مسئول عن
هذا الاتم ، لأنه فعله بإرادته وعليه جزاؤه . أما مذنبه نجازاكي بالقنبلة
الذرية ، فهي ليست مسئوليته الفردية وإنما هي مسئولية البشرية جميعا ، وهو
ما عبر عنه واين فى نهاية القصيدة بأن رسالة الطيار قد وصلتنا .

(١)

خبر طيب . رغم ما حدث يبدو أنه كان يحبهم .
أوامره كانت أن يسوى عظامهم رمادا ..
فحمل القنبلة ثم اسقطها
ثم كانت أوامره أن يتلقى الثمن !
معاش بطل . ولكن لم يصب منه شيئا .
ولا جدوى من سؤاله عن السبب .
ليس إلا لو أنه مس النقود لقضى
إذ كان يحارب معركته ، وليس معركة أمته .
كانت أوامره أنه ليس ببشر .
آلة ، أحكم صوغها ، لا شية فيها
كل المخاوف والمشاعر طويت كالمروحة
ولا يفوق فى الإرادة الطائرة التى يقودها .
واليوم قاتل ليسترد بشريته ،
خلق منحدرًا من مغرب ألمه
ليمحو ظلام ذلك الهجوم الأخير
حارب من أجل الحب ، ليجعل منه حقيقة .

(٢)

تصور طائر البحر
أثقل جناحاه بالزيت ، تتناقله الأمواج
بلا اتجاه في عاصف مبلد ، بلا عون
ترفعه كل موجة للحظة
يرنو فيها إلى الأفق البهيم ، بلا عون ،
بلا عون ، والعواصف قادمة ، وجناحاه بلا حياة
طبيعته الطائرة بلا حياة .
تصور هذا الشريد
ربما يحبه الخالق ، ولكنه منبوذ
تسخر منه زعانف الأسماك اللامعة السابحة تحته
تقفز وتنشئ وتغوص منطلقة في البحر الواسع
كما كان الطائر منطلقا في السماء الواسعة .
أصبح الآن عاجزا ، جائعا ، سجين السطح
بلا قدرة على الغوص أو الارتفاع .
ذاك هو رمزك .
أنه رمز الماجور ايثرلى

JOHN WAIN

A SONG ABOUT MAJOR EATHERLY

Good news. It seems he loved them after all.
His orders were to try their bones to ash.
He carried up the bomb and let it fall.
And then his orders were to take the cash,
A hero's pension. But he let it lie.
It was in vain to ask him for the cause.
Simply that if he touched it he would die.
He fought his own, and not his country's wars.
His orders told him he was not a man :
An instrument, fine-tempered, clear of stain,
All fears and passions closed up like a fan :
No more volitoin than his aeroplane.
But now he fought to win his manhood back.
Steep from the sunset of his pain he flew.
Against the darkness in that last attack.
It was for love he fought, to make that true.
Suppose a sea-bird,
Its wings stuck down with oil, riding the waves
In no direction, under the storm-clouds., helpless,
Lifted for an instant by each moving billow
To scan the meaningless horizon, helpless,
Helpless, and the storms coming, and its wings dead,
Its bird-nature dead !
Imagine this castaway,
Loved, perhaps by the Creator, and yet abandoned,
Mocked by the flashing scales of the fishr beneath it,
Who leap, Twist, dive, as free as the wide sea as
Formerly the bird at the wide sky,
Now helpless,starving, a prisoner of the surfa ce,
Unable to dive or rise : this is your emblem.
It is the emblem of Major Eatherly.

بروميثيوس مصنفدا

للشاعر الأمريكي المعاصر

روبرت لاويل

مسرحية « بروميثيوس مصنفدا » للشاعر الأمريكي المعاصر روبرت لاويل
مقتبسة من المسرحية الأغريقية التي تحمل نفس العنوان لرائد التراجيديات
الأول اسكليوس .

توفي ذلك الشاعر الأمريكي العظيم عام ١٩٧٧ عن واحد وستين عاما .
وقد كان من القلائل الذين لم يكن الشعر بالنسبة اليهم مجرد هواية ، بل
كان أسلوبا شاملا للحياة .

ولد روبرت لاويل عام ١٩١٧ في مدينة بوسطن لعائلة عريقة هاجرت
من إنجلترا إلى أمريكا في أوائل القرن السابع عشر ، ومن أسلافه من ذاع
صيته في عالم المال والسياسة والصناعة والعلوم والأدب . قد درس لاويل
في جامعتي هارفارد وكينيون حيث تخرج في عام ١٩٤٠ . وفي نفس العام
اعتنق الكاثوليكية ، وتزوج . وفي عام ١٩٤٣ رفض الالتحاق بالخدمة
العسكرية والاشتراك في الحرب العالمية الثانية فأودع السجن .

وقد نشر أول دواوينه الشعرية عام ١٩٤٤ ، وبدأ صيته في الذيع
بعد الحرب . ولا سيما بعد نشر ديوانه المسمى « دراسات في الحياة » عام
١٩٥٩ ، ومنذ ذلك التاريخ تابعت دواوينه . . وفي تلك الأثناء كان يعمل
بتدريس مادة الإنشاء الأدبي في عدد من الجامعات الأمريكية ثم الإنجليزية ،
وكان آخر منصب شغله قبيل وفاته هو التدريس في جامعة هارفارد .

وقد عاش لاويل حياة مليئة بالصراع النفسي ، مما كان له أكبر الأثر
على شعره ، إذ جاء هذا الشعر في مجمله نوعا من الاعترافات . وأصبح
لاويل من نتيجة هذا رائداً للمدرسة شعرية في الولايات المتحدة اصطلاح على
تسمية أفرادها بشعراء الاعتراف وعلى رأس هؤلاء سيلفيا بلات وآن
سكستون وغيرهما . ومع هذا فقد كان للاويل نشاط شعري من نوع آخر
تقفى فيه أثر الشاعر الأمريكي العظيم عزرا باوند وهو نشاط يخرج من مجال

« الاعتراف » المباشر ، ولكنه يرتبط ارتباطاً عضوياً بتجربة الشاعر . وهو ما سماه لاويل « بالمحاكاة » فقد دأب على تناول أعمال فحول الشعراء القدامى ليعيد صياغتها في لغة جديدة يجعلها تتفق مع مشارب العصر . ولم يقتصر هذا على قصار القصائد . بل تناول مسرحية « فيدرا » لراسين ، وبعض أعمال هوثورن ، وملفيل .

وفي تحليل مثل هذا التناول الحديث للعمل الفني القديم يقول لاويل في مقدمة « برومئوس - مصفدا » التي اقتطفنا منها هذا الجزء المترجم « لقد أبقيت على البناء ، أما بترجمة فضفاضة ، أو بارتجال جديد لكل مقال ونصف أسطوري ليس موجودا في الأصل ، ومع هذا فلم استحدث شيئا ، فليس ثمة دبابات أو ولاعات سجائر ، وليس هناك تقليد ساخر لأحد الساسة المعاصرين . ولكني أعتقد أن أشجاني واهتماماتي وكذلك أشجان واهتمامات العصر قد نفذت إلى هذا العمل . . وكان استخدام النثر بدلا من الشعر من شأنه أن يحررني من الرصانة الشعرية ، ويسر لي أن أضمن العمل أى فكرة مناسبة خطرت لي . وكان هدفي هو نوع من التزاوج بين المسرحية القديمة والمسرحية المستجدة » .

وبرومئوس في الأسطورة الإغريقية هو أحد أنصاف الآلهة « التياتين » ومعنى اسمه « فكر المستقبل » وفي المعركة الأسطورية بين التياتين تحت إمرة ساترن ، والأوليبيين تحت إمرة ابنه زيوس نصر برومئوس زيوس على أبيه ساترن ، وبذلك دانت الآلهة كلها لزيوس الذي بدأ عهدا جديداً من الحكم .

وتقول الأسطورة أن برومئوس سرق قبسا من النار الألهية المتقدمة فوق قمة جبال الأولب وأهداها للإنسان . وترتب على ذلك أن توقد عقل الإنسان بالذكاء ، مما أغضب كبير الآلهة زيوس . . كان جزاء برومئوس الصلب على صخرة القوقاز ، وأن يأكل العقاب كبده خلال النهار لينبت مرة أخرى في الليل ، وهكذا دواليك إلى مالا نهاية .

(الأدب الانجليزي)

وقد تناول ايسكيلوس هذه الأسطورة في ثلاثية لم يبق إلا أول جزء منها . وهو الجزء الذى يتعلق بشد وثاق بزمثيوس وحواره مع أيو الفتاة التى أحبها زيوس ، وغارت منها هيرا وزوجه فحولتها إلى بقرة تجوب الآفاق تلذعها ذبابة الماشية . وتناول ايسكيلوس للمأساة يبرز العقيدة اليونانية القديمة : إن كل عصيان لأمر الآله موجب للسقوط . وأن الطاعة واجبة لكبير الآلهة . ومن ثم فإن الجزءين المندثرين من الثلاثية يتناولان عودة بزمثيوس إلى الإنصياع لزيوس وإفشائه السر الذى به يستديم العرش لكبير الآلهة .

وقد جاء الشاعر الإنجليزى شللى فى أعقاب الثورة الفرنسية ، فكتب « بزمثيوس - محرراً » ، وفيها يناقض ايسكيلوس ، ويعاود صياغة الأسطورة بما يؤدى إلى أن تحرير بزمثيوس جاء نتيجة طبيعية محتمة لضرورة انتصار الخير الذى يمثله بزمثيوس منقذ البشرية على الشر الذى يمثله زيوس رأس الطغيان . لقد عالج شللى الأسطورة من وجهة نظر ميتافيزيقية ، واعتبرها معبرة عن الصراع بين مبدأ الخير ومبدأ الشر ، ولقد كانت فلسفة شللى مبنية على التفاؤل ، أما لاويل فقد كان متأثراً فى معالجته للأسطورة بالمناخ السياسى الذى حرك الأحداث فى القرن العشرين ، ولذلك فالصراع فى مسرحية لاويل صراع سياسى فى أساسه ، وهو يضع على لسان بزمثيوس نفسه من الكلمات ما يشير إلى تفهم الواقع السياسى الذى يحرك الأحداث .

ويرى لاويل فى الأسطورة نمطاً تكرر فى أعقاب حركات التحرر الكبرى منذ عصر النهضة ، فهى قصة الصراع بين روبسبير ودانتون ، والصراع بين لينين وستالين من جهة وبين تروتسكى من جهة أخرى . ولعل مسرح الأحداث السياسية فى الغرب المعاصر يتيح الكثير من الأمثلة لهذا الصراع .

بروميثيوس : لقد سحقني زيوس ، حتى يكون هو كل شيء .
فذلك هو ديدن الطغاة وآفتهم فهم أشد حساسية منا . فاذا زل صديق علوه
خائناً . ولكن هل زيوس طاغية حقاً ؟ لست واثقاً من ذلك . لقد نفذ إلى
عمق الأشياء بادیء ذی بدء وأعطى كل آله مكانه ووظيفته ، بحيث لا تتداخل
المسئوليات . لقد كان . وما زال . في رأي ألهام خليقاً محكم الآلهة ولم يكن
يضمجره إلا الإنسان . رمى زيوس الإنسان بنظرة اشمزازاً ثم قال : « لم أتكبد
الإنسان : إنه لا يلوى على شيء سوى القذى ، والدماء والجنس ؟ لا يتغير ،
ولا يتقدم . لم لأحموه محوا ؟ » ولما سمعت قول زيوس هذا حدثت نفسي :
« ما أشقاك أيها الإنسان . أن كبير الآلهة يملكك ، ولن يمدك بالعون اله .
ربما لو تملك النار لأعنت نفسك . » ومن ثم أعطى الإنسان النار ولكن
زيوس الجبار لم يمح وجوده ، بل تركه ليعيش تعيشاً . ويموت . رغم كونه
نداءاً للآلهة في الفكر . أما أنا . . أنا تلقيت الجزاء . هيء لي أن بوسعي
تحريك العالم . والآن بينا يتحرك العالم ، أقف أنا هنا عائقاً آخر ، نقطة
سوداء أخرى في ناموس زيوس الصارم المحكم :

PROMETHEUS

Zeus had to make nothing of me, so that he himself could be everything. That's the law and disease of tyrants - they are more sensitive than we are . . . If a friend makes a slip, they see a traitor. But is Zeus a tyrant ? I'm not sure. He cut through things at first. Each god was given his place and function ; no more overlapping offices. He was, and still is, I think, a good enough god for the gods. Man was what troubled him. Zeus looked at man with disgust, and said, «Why do I put up with man ? He cares for nothing except dirt, blood, and sex ? He is always the same. He gets nowhere. Why don't I wipe him out ? «When I heard Zeus, I said to myself, «Poor man, the king of the gods hates you. None of the gods will help you. Perhaps, if you have fire, you can help yourself.» So, man has fire ! And Zeus, the inscrutable, has not wiped him out, but has consented to let him live, miserable dying, though equal to the gods in thought. I have been punished. I thought I could move the world. Now the world moves, I stand here, another obstruction, another dark spot in the merciless perfection of Zeus.

توأم الروح الصغيرة الحب والجمال

عند الشاعر الإنجليزي شللى

فى ديسمبر من عام ١٨٢٠ كانت مدينة بيزا الإيطالية تعج بعدد من أصحاب المواهب الرفيعة من الإنجليز، وكان نجمى تلك الرفقة المتألقة الشاعران العظيمان لورد بايرون ، وبرسى شللى ، يلتف حولهما بعض الحواريين من الإنجليز والإيطاليين على السواء .

و ذات يوم دعى شللى لزيارة دير سانت أنا بتلك المدينة حيث التقى هناك بفتاة ذات تسعة عشر ربيعاً هى الكونتسينا تيريزا أميليا فيفيانى . وكان أبواها - على عادة الإيطاليين الكاثوليك فى ذلك الوقت - قد احتجزاها فى هذا الدير ريثما تدبر لها زيجة مريحة . وكانت الفتاة ذات جمال كلاسيكى أخذ . هكذا وصفها توماس مدوين الذى زامل شللى فى تلك الزيارة : « عقصت شعرها الفاحم السواد إلى أعلى كأنها ربة الشعر اليونانية ، فأسفرت عن جبهة مرمرية عريضة ، وملامح متسقة يستقيم فيها الأنف مع الجبهة ، وكانت لها عيون ناعسة يتغير لونها بين الأدكن والشفاف مع تغير أحاسيسها وأحوالها ، أما خدها فكان خافت اللون من طول العزلة . وكانت الفتاة على جانب من الشاعرية كما يبدو من خطاباتهما القليلة المتبقية .

مثل هذا الجمال فى هذه الظروف - فتاة فى ريعان الشباب حبيسة الدير - كان من شأنه أن يوجب خيال شاعر ذى طبيعة مرهفة ثائرة مثل برسى شللى . وكان أن تردد عليها المرة تلو المرة ، وكتب فى خطاباتة إلى مراسليه بين حين وآخر يسجل مشاعره نحوها :

« لئن أرى أميلى أحياناً ، وسواء كان وجودها مصدر لذه أو ألم لى .
فأنا سبىء المصير فى الحالين » .

« ليس ثم ما يبرر تخوفك من ذلك المزيج الذى تسمينه الحب . إن إدراكى لمواهب أميليا يتزايد يوماً بعد يوم ، وطبيعتها راقية ولا كانت لا تسمو عن

الواقع ، ومع هذا فأنى أراها رقيقة وصادقة . وكـم يندر اتفاق كل ذلك في شخص واحد .

لقد أصبحت أميليا بالنسبة لشلى تجسيدا لأنماط مثالية صاغها خياله عبر الماضي — أصبحت باختصار بجاليون أخرى ، ولكنها لم تكن قطعة فنية من الحجر ، بل خلقاً فنياً من الدم واللحم تجرى في عروقه الحياة .

ظل شلى يعيش هذه التجربة العميقة من ديسمبر ١٨٢٠ حتى لابريل ١٨٢١ وبلغت التجربة قمة تأثيرها فولدت في خياله قصيدته المعروفة « توأم الروح الصغيرة » ، ثم بعد ذلك تكشفـت الأمور وخمدت الجذوة فاذا بشلى يرسل بالقصيدة إلى ناشره قائلاً أنه ينبغي ألا تسند هذه القصيدة إليه ، « بل إنها — على نحو ما نتاج جزء من تكويني سبق أن مات » ، ونجده يسند القصيدة في تقديمه لها إلى شخص « مات في فلورنس ، بينما كان يعد العدة للسفر إلى إحدى الجزر الموحشة » . ونجده يكتب إلى أصدقائه عن أميليا فيفانى وقصيدته فيها قائلاً :

« قصيدة » توأم الروح الصغيرة ، لا أستطيع الالتفات إليها ، فالفتاة التي كتبت لها كانت سحابة بدلا من أن تكون إلهة . وأن أكسيون المسكين ليقشعر من المخلوق الذي احتضنه . وإن كنت تتوق لمعرفة ماذا كنت وما سأكون فستذكر لك القصيدة شيئا من هذا . فهي تاريخ مثالي لحياتي ومشاعري . وإني لاظن أن المرء يقع دائما في حب شيء ما . ولكن الخطأ — وهو أمر لا يمكن لانسى من لحم ودم أن يتجنبه — يكمن في أن تبتغى في صورة زائلة شها لما قد يكون سرمديا .

في ظاهر الأمر كانت هذه تجربة حب بين رجل وامرأة ، بل أن مارى شلى — زوجة الشاعر نفسها — عافت هذه القصيدة حتى أنها لم تضمنها في مجموعة أعماله الشعرية حين نشرتها بعد وفاته ، وكانت تصف موقف شلى من أميليا فيفانى بأنه « أفلاطونية الإيطالية » . ولكن الأمر على حقيقته لم يكن كذلك . إذ أن الفتاة في حد ذاتها وبشخصها لم تكن إلا الوسيلة التي

بعثت في مخيلة الشاعر كوامن الفكر السامى ، وفجرت في روحه ينابيع الحب
القدسى ، فهو لا يتغنى في القصيدة بفننة جسدية ، أو بشعور جارف نحو
الفتاة ككائن أرضى بل إنه يرى فيها إنعكاساً مصغراً للجمال الأسمى .

ملاك السماء ! يا أرق من أن تكونى إنسية

تسترين تحت شكلك الوضاء كامرأة

كل ما فاق الطاقة فيك

من الضياء والحب والخلود

أيتها البراءة الحلوة من اللعنة الأبدية

أيتها النورانية الشفيفة لعالم بلا مصباح .

أنت القمر وراء الغيوم ! الكيان الحى

في زمرة الموتى ! أنت النجم فوق العاصفة

أنت العجب ! أنت الجمال ! أنت الروع !

أنت النسق لفن الطبيعة ! أنت المرأة

التي فيها — كما في وهج الشمس —

تسطع الأشكال التي ترنين إليها

آه ! أن الكلمات القائمة التي تطمسك الآن .

لتضوى كالبرق في لمعان غير مألوف

فالفتاة هنا رمز أو تجسيد لرؤيا أجتلاها الشاعر من المثل الأعلى في
سابق الزمن ثم ترسبت في خياله .

« لم يخطر لى أن أرى قبل المات وحى الشباب في هذا التام . »

ويمضى الشاعر خلال القصيدة يعرض مسراه في الحياة بحثاً عن ذلك
المثل الأعلى مستضيئاً بما قر في نفسه من وحى . وهو يمر بالخبرة تلو الأخرى ،
ولا يلبث كل مرة أن يكتشف خطأ مسعاه ، حتى جاءت هذه الفتاة لتأخذ
بيده — وهو الغريب في طريق الحياة الشاق — إلى مستقر السلام . وهو في
لقياه هذه الفتاة إنما التقى بتجسيد حى للمثل الأعلى الذى استبطنه قديماً :

إن ائتلاق

حضورها الألهى يترفرق من خلال
أطرافها - كما يضيئ القمر
تحت نعمة الندى ، مجسداً في سماء
يونيوس الساكنة
بين التجوّم المخبّئة بالأضواء
جميعاً ساطعاً لا يخبئ

* * *

إن روعة وجودها ، التي تفيض عنها
تضئ على الهواء الراكد الفارغ البارد
ظلاً دفيناً من مزيج لا يحل
صنعه الحب من الضياء والحركة
انتشار مكثف ، وحدانية هادئة لا نهائية المكان
حدودها المنسابة تمتزج في انسيابها
تلتهم حول حدودها وأطراف بنائها
بالدم الرقراق المرتعش
تنداح بلا نهاية
حتى تختفي وتتلاشى في ذلك الجمال
الذي ينفذ وينشأ في العالم ويملؤه .
يكاد لا يرى من فرط فتنته .

* * *

انظر حيث تقف : قامة فانية اكتست
بالحب والحياة والضياء والسمو
والحركة التي قد تتغير ولكن لا تموت ،
صورة لأزلية ساطعة !
ظلاً للحلم ذهبي ، حرماً

يترك السماء الثالثة بلا قياد
انعكاسا لطيفا لقمر الحب الخالد
الذى يبعث الحركة في أمواج الحياة الآمنة !
رمزاً للربيع والشباب والصباح
رؤيا لابريل مجسدا . ينذر
بالبسات والدموع . الشتاء العجوز
ليتجه إلى مقبرته الصيفية .

لاشك أن القارئ لهذه الأبيات سيتبين أن شلى لم يكتب هذه القصيدة
لمجرد الغزل ، أو من وحى الفتنة الجسدية ، بل لأنها لا تحمل حتى معنى
الحب العذرى . فهو هنا أقرب إلى التصوف . وهو في هذا يمشى في خطى
الشاعر الإيطالى القديم دانتي اليجيرى . وقد ردد شلى في عدد من كتاباته
أنه تأثر بكتاب الشاعر دانتي المسمى « الحياة الجديدة » الذى يضم
مقطوعات شعرية تغنى فيها بحبه بياتريس . وقصة حب دانتي لهذه الفتاة
جديرة بالإشارة إليها هنا . فقد عرف دانتي الفتاة ، وهو صبي فى التاسعة ،
وكانت هى فى الثامنة من عمرها . والتقى بها بضع مرات فى السنوات التسع
التالية ولكن لم يبادلها الحديث إلا وهو فى الثامنة عشرة .

كانت تمر فى الطريق مع امرأتين أخريين يكبرانها ، وكانت تتشج
بالبياض وألقت اليه بالتحية . وكان هذا إيذاناً ببدء اهتمامه بها ، والحب
الذى سجله فى كافة أعماله الشعرية « الحياة الجديدة » و « الوليمة » و « الكوميديا
الإلهية » .

ويقول دانتي فى « الوليمة » أن السماء الثالثة — وهى السماء التى ذكرها
شلى فى قصيدته — هى موئل ملائكة العقل أى الشعراء والمفكرين ، وبين
دانتي أن هؤلاء الملائكة هم فى الواقع ما سماه أفلاطون بالمثل العليا . لقد
كانت الفتاة بياتريس بالنسبة لدانتي وجه لها هما مفتاح البحث عن
الحكمة . وكذلك كانت أميلى بالنسبة للشاعر شلى .

يقول دانتي في « الوليمة » :

« لو استرجعنا ما سبقت الإشارة إليه ، من أن الفلسفة هي الممارسة المحبة للحكمة ، وهو أمر من الصفات الأساسية لله ، حيث تتحقق لديه بأكبر قدر ، ولا توجد في غيره إلا على سبيل الفيض منه .

وهو في هذه الإشارة الأخيرة يكتفي ببياتريس التي يتخيلها وقد صعدت إلى السموات . وكما تأثر شللي بالشاعر الإيطالي دانتي . فانه أيضاً تأثر بمفهوم الحب عند أفلاطون كما عبر عنه في « المائدة » . يقول شللي في قصيدته « توأم الروح الصغيرة » .

الحب الحقيقي يختلف في هذا عن الذهب والجماد

إذا قسمته فانه لا ينقص

الحب كالفهم يشتد نصاعة

إذا تفرق في العديد من الحقائق ، أنه مثل ضيائك

أيها الخيال ! عبر الأرض والسماء

ومن أعماق التصور الإنساني

كأنما تمر خلال آلاف المناشير والمرابا

وتملأ العالم بالأشعة الوضاعة

وتتحقق النكر ، تلك الدودة ، بأهمهم كالشهب

من ضيائك المشعة . ما أضيق

القلب الذي يحب ؟ والعقل الذي يتأمل

والحياة التي تتحمل ، والروح التي تخلق

موضوعا واحدا ، وشكلا واحدا ، وتبنى به

صرحا لخلودها .

وقد ظن البعض أن هذه دعوة من شللي إلى تعدد الزوجات ، وربما آخرون بالانحلال الخلقي . ولكن شللي كان يبنى هنا على أساس من فكر أفلاطون ، وهو حب المثل الأعلى منعكسا في صوره المتعددة في عالم الحياة اليومية .. وإليك ما يقوله هذا الفيلسوف عن الحب في « المائدة » :

إن من ينبغي الحب على وجهه الصحيح ، عليه منذ الشباب المبكر أن
تخبر الأشياء الجميلة ، وليبدأ بشكل واحد ليكون محلا لحبه ، ليتولد من
تلك العلاقة سمو فكري . ثم عليه بعد ذلك أن يدرك أن الجمال في أى شكل
هو صنو للجمال في الشكل الذي سبق أن أحبه . ومن السخف أن يتصور أن
الجمال ليس هو نفس الشيء في كل الأشكال ، ومن ثم يختص بالفضيل
شكلا واحدا .

لقد مشى شللى في خطى أفلاطون ودانتي ، وكان الحب بالنسبة إليه
إتجاهاً إلى الجمال في مثله الأعلى ، ومن ثم فهو سمو بالنفس إلى تجربة أشبه
بالتصوف .

سوناتا ١٨

لشكسبير

الكثير من قراء العربية يعرفون شيكسبير شاعرا مسرحيا ، ولكن القليل منهم من يعرفه شاعرا غنائيا وحكائيا ذا باع طويل . فمن مشهوراته قصيدتان طويلتان هما Vetus and Adonis, ucrece, بيد أن أهم ما عرف به من الشعر هي تلك المقطوعات القصار البالغ عددها مائة وأربعاً وخمسين مقطوعة متتابعة والمسماة بالسوناتا Sonnet وهو نمط من الشعر اقتبس شيكسبير شكله عن الأدب الإيطالي ، ومن المرجح أن لهذا النمط من الشعر أصلا في الأدب العربي الأندلسي . ويدور محور هذه القصائد القصار المتتابعة حول الصداقة والحب إذ كانت القصائد الأولى في هذه المجموعة موجهة إلى الشاب اليافع الأرستقراطي إيرل سوثهمبتن Southampton ذى التسعة عشر ربيعاً يحضه فيها شيكسبير على الزواج بناء على تكليف من أمه . ثم تطور الأمر في المجموعة الوسطى من هذه القصائد إلى نوع من الصداقة الأفلاطونية الحميمة بينه وبين هذا الفتى ، أما المجموعة الأخيرة فهي موجهة إلى « السيدة السمراء The Dark Lady » التي لم يصل باحث بعد إلى تحديد هويتها . ورغم أن الحب والصداقة هما المحوران الرئيسيان لهذه القصائد ، إلا أن هذه المجموعة الشعرية تتناول فلسفة شيكسبير في الجمال والخلود ، وإرادة الإنسان لإزاء الطبيعة ، والعلاقات البشرية . كما أنها تتضمن رأى شيكسبير في عصره من حيث التكوين الاجتماعى والطبقى ، وتضم أيضاً آراءه في فن الكتابة وفن المسرح .

وقد لقي عدد لا بأس به من هذه القصائد طريقه إلى الشهرة والذوبوع ، كما جرت بعض أبياتها مجرى الأمثال . إلا أن العدد الأكبر من هذه القصائد مازال يحيط به الغموض ، وهو الغموض الذى مازال يحيط بالجزء الأكبر من حياة شيكسبير الشخصية ذاتها .

وفما يلي نورد النص الإنجليزى للسوناتا رقم ١٨ مع ترجمتها إلى العربية في سطور متقابلة . . .

السوناتا ١٨

هل لى أن أقرنك بيوم صائف ؟
لأنت أحب وأكثر اعتدالا :
فالأنسام قد تعصف ببراغم مايو الحبية ،
وأيام الصيف قصيرة الأمد .
وربما توهجت فيها عين السماء
أو أربدت صفحتها الذهبية ،
وكل جميل لا يلبث أن يزول عنه الجمال
قدرا ، أو مع سنة التحول الطبيعى .
بيد أن صيفك الأبدى لن يخبو
ولن يزايك الجمال الذى تملكته ،
ولن يتيه الموت بأنك تمشين فى ظلاله ،
عندما تعايش الزمن فى الأبيات الخالدة :
ما دب النفس فى الإنسان ، والرؤية فى العيون
فإن هذه الأبيات ستظل تحيا ، ومنها ستستمد الحياة أبدا .

Shall I compare thee to a summer's day ?
Thou art more lovely and more temperate.
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summer's lease hath all too short a date :
Sometime too hot the eye of heaven shines
And often is his gold complexion dimm'd ;
And every fair from fair sometime declines
By chance, or nature's changing course, untrimm'd ;
But thy eternal summer shall not fade,
Nor lose possession of that fair thou ow'st ;
Nor shall Death brag thou wand'rest in his shade,
When in eternal lines to time thou grow'st.
So long as men can breathe, or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.

رحلة إلى الهند

للقصصى الانجليزى

إ. م. فورستر

هذه هى خاتمة قصة « رحلة إلى الهند » A Passage to India لعملاق
القصة الانجليزى المعاصر ا. م. فورستر E.M. Forster وجدير بنا أن
نذكر فى مقدمة هذا التعليق أن فورستر قضى فترة طويلة من شبابه خلال
الحرب العالمية الأولى فى مصر ، ضمن فريق الصليب الأحمر فى الأسكندرية ،
وقد أثمرت هذه الإقامة العديد من المقالات الأسبوعية التى كان ينشرها
تباعاً فى الأجبشيان جازيت . كما أثمرت كتابين هامين عن مدينة الأسكندرية
أولهما هو Alexandria : a History, and a Guide والآخر هو
Pharos and Pharillon.

ولعل قصة « رحلة إلى الهند » قد اختمرت فى مخيلته كحصيللة لتجربة
إقامته فى مصر . فقد بدأ هذه القصة أثناء زيارته الأولى للهند قبل مجيئه إلى
مصر . ثم ألقاها جانباً ، ثم تناولها مرة أخرى بعد أن عاود زيارة الهند عام
١٩٢١ ، وأكمل القصة فى إنجلترا عام ١٩٢٤ . إذن تخللت إقامته فى مصر
نأتين الزيارتين ، وأنضجت إحساسه بالمواجهة بين حضارتى الشرق والغرب
والصراع القائم بينهما ، وهو الموضوع الرئيسى لقصة « رحلة إلى الهند » .
ومحور الحكاية هو مقدم مسز مور مع خطيبة ابنها مس كوستندلى بلدة
شندرابور بالهند حيث يعمل ابنها روفى وكيلاً للنيابة ، وهى رحلة تهدف
مس كوستند من خلالها أن تخبر الحياة فى الهند استعداداً للإقامة الدائمة فيها .
غير أن الأمر ليس بهذه البساطة إذ تفجر هذه الزيارة ينابيع الصراع بين
الحضارات والأقوام الذين يعيشون فى هذه القرية ، وهو ليس صراع
قوميات بين الجالية الانجليزية الحاكمة ، والهنود المحكومين فحسب ، بل هو
صراع بين القديم والحديث ، بين الشرق والغرب ، وهو أيضاً صراع بين
ثلاث من الديانات الكبرى الإسلام ، والمسيحية والبوذية . غير أن هذه

الصراعات المتأججة المتوهجة ، تحقق تحتها رغبة جامعة ، وحنيناً شديداً نحو التلاق والتواصل بين بنى الإنسان .

ويقسم فورستر القصة إلى أقسام ثلاثة فيرمز للقسم الأول بالمسجد ، والثاني بالكهف ، والثالث بالمعبد . وهذه الرموز - فضلاً عن أنها ترمز لحضارات وديانات مختلفة ، إلا أنها تحدد - بالنسبة للقصة - المحاور الثلاثة التي تدور حولها هذه العلاقات المزدوجة التي تنطوي على التنافر والتلاحم في آن معا . فالمسجد هو المكان الذي التقى فيه عزيز الطبيب الهندي المسلم وبطل القصة - بمسز مور - الوافدة الإنجليزية التي علقت بشخصيتها مسحة من التصوف . وهو لقاء بدأ بشيء من التشكك وانتهى باللفة أذابت ما بين الطرفين من اختلاف جنسى ودينى .

أما الكهف - عنوان القسم الثاني - فهو إشارة إلى كهوف مالابار الأسطورية المظلمة . حيث كان اللقاء بين الدكتور عزيز ومس كوستد وهو لقاء بدأ باللفة ولكنه انتهى بالحنّة التي أودت بعزيز متهماً بهتك عرض مس كوستد ومحاكمته . وفي هذا القسم يصل الصراع بين الأطراف إلى قمته . أما في القسم الثالث والأخير فنحن في المعبد حيث يقام احتفال ديني يؤمه البوذيون بمناسبة عيد مولد اله الحب . وتتلّ الترانيم تيمناً بهذا الآله . وطبيعى أن الحب هو القصد الأسمى من التراحم والتعاطف . غير أن صورة الاحتفال به كما ورد في هذا الجزء من القصة ، توحى بأنه ما زال شيئاً أسطورياً بعيد المنال والاحتمال .

ومن هنا كان مغزى الخاتمة التي قدمناها مترجمة . فرغم محاولة الفردين - الهندي والإنجليزي ، التغلب على العوائق التي تمنع تواصلهما ، فإن هذه العوائق - قومية كانت أم طبيعية - ما زالت صعبة الاجتياز .

الهند أمة ! يا له من تحول عظيم ! آخر من سيدخل زمرة قوميات القرن التاسع عشر ! تحبو الساعة لتتبوأ مكانها ! تلك التي لم يكن يضارعها إلا الإمبراطورية الرومانية المقدسة ، ستقف الآن على قدم مع جواتيالا وربما بلجيكا ! وسخر فيلدينج مرة أخرى . وأخذ عزيز - في قمة الغضب -

يلوى هنا وهناك ، لا يدري ماذا يفعل . ثم صاح « فليسقط الإنجليز على كل حال . هذا مؤكد . انزحوا يا هؤلاء - بسرعة . نحن قد يكره أحدنا الآخر ، ولكن كرهنا لكم أشد . فاذا لم نفلح في إجلائكم ، فسيفلح أحمد ، وسيفلح كريم : وستخلص منكم ولو بعد خمسة آلاف سنة . نعم سنتلقى كل إنجليزى كرهه في اليم ، ثم - وهنا جمع نحوه بالحصان - واختتم وهو يكاد يلثمه ، « ثم نصيح أنا وأنت صديقين » .

« ولم لا نكون صديقين منذ الساعة ؟ » قالها الآخر وهو يضمه إليه
في تعاطف . « هذا ما أبغيه ، وهذا ما تبغيه » .

ولكن الحصانين لم يبغيا ذلك . فقد انفرجا متباعدين . وكذلك الأرض لم تبغ ذلك فقد تصاعدت الصخور بحيث لا يمكن للراكبين إلا السير فرادى ، المعابد ، والخزان ، والسجن ، والقصر ، والطيور . والغناء ، ودار الضيافة - كل ما تراه إلى النظر بعد أن خرجا من الشعاب ليريا قرية ماو في أدنى الجبل - كل ذلك لم يبغي الإلتقاء . الكل ردد في أصوات كثيرة « لا ليس بعد » ، وقالت السماء « لا ليس هنالك » .

E.M. Forster : A PASSAGE TO INDIA

India a nation ! What an apotheosis ! Last comer to the drab nineteenth-century sisterhood ! Wad dling in at this hour of the world to take her seat. She whose only peer was the Holy Roman Empire, she shall rank with Guatemala and Belgium perhaps ! Fielding mocked again. And Aziz in an awful rage danced this way and that, not knowing what to do, and cried : «Down with the English anyhow. That's certain. Cleau out, you fellows, double quick, I say. We may hate one another, but we hate you most. If I don't make you go, Ahmed will, Karim will if it's fifty five-hundred years we shall get rid of you, yes, we shall drive every blasted Englishman into the sea, and then» - he rode against him furiously - «and then», he concluded, half kissing him, «you and I shall be friends».

«Why can't we be friends now ?» said the other, holding him affectionately. «It's what I want. It's what you want.»

But the horses didn't want it - they swerved apart ; the earth didn't want it, sending up rocks through which riders must pass single file ; the temples, the tank, the Jail, the palace, the birds, the carrion, the Guest House, that came into view as they issued from the gap and saw Mau beneath : they didn't want it, they said in their hundred voices «No, not yet,» and, the sky said, «No not there.»

حوار مع الكاتبة الإنجليزية المعاصرة أنجس ويلسون

أجرى الحوار د. عادل سلامة

تقديم

في الحديث عن العصور المختلفة للأدب الإنجليزي قد يكون من اليسير أن تجد شخصية لامعة في كل عصر تسيطر على مجرى الحياة الأدبية فيه . فيقال « عصر شكسبير » عند الحديث عن عصر النهضة ، ويقال « عصر درايدن » حينما نتناول القرن السابع عشر . ويقال « عصر بوب » في الحديث عن القرن الثامن عشر وهكذا تتابع العصور مسماة بأسماء الأعلام النابغين فيها حتى نصل إلى « عصر اليوت » في الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن . يستثنى من ذلك العصر الرومانسى في أوائل القرن التاسع عشر ، الذى ظهرت خلاله قمم مختلفة ، وردزورث ، وكولريدج ، وشللى ، وبايرون ، وكيثس مما دعا كيثس في صغره أن يكتب المقطوعة المشهورة التى تبدأ « أرواح عظيمة تعيش فوق الأرض هذه الأيام . . . » .

وما يقال عن العصر الرومانسى من حيث صعوبة تسميته باسم كاتب بعينه ، يمكن أن يقال أيضاً عن الفترة الحالية في تاريخ الأدب الإنجليزي التى نعاصرها . وقد كانت هذه الظاهرة ماثرة تعليق . فقال البعض أن في هذا دليلاً على انحسار مبدأ « الكاتب العملاق » وهو المبدأ الذى قد يسود في عصر طغيان الفرد ، بينما قال الآخرون أن « الكاتب العملاق » لم يظهر بعد وربما كان في الطريق . وحقيقة الأمر أن هذه الفترة من تاريخ إنجلترا المعاصر تشهد بعثاً جديداً في الأدب يتميز بالقوة والانطلاق في شتى الاتجاهات والجوانب . وقد جاء هذا البعث بمثابة رد فعل عنيف لفترة الموات والاضمحلال الفنى خلال سنوات الحرب العالمية الثانية ، وبالتحديد منذ أصدرت . س . إليوت T.S. Eliot آخر رباعياته المسماه Little Gidding عام ١٩٤٣ .

مظاهر هذا البعث واضحة في عودة الحياة إلى المسرح ، وفي الشعر ، وفي القصة أيضاً . أما في المسرح فقد بدأت مظاهر الحياة بعد انتهاء الحرب مباشرة بظهور جون وايتنج John Whiting الذي كتب مسرحيته الأولى عيد القديس Saint's Day عام ١٩٤٩ ، وأخرجت على المسرح لأول مرة عام ١٩٥١ . وتتابع بعد ذلك مسرحياته التي أهمها أغنية بقرش A Penny For A Song . ومارش عسكري Marching Song . منبهة بالشياطين The Devils . التي كتبها قبيل وفاته عام ١٩٦٣ ، والتي شهدتها لندن الآن في فيلم رائع . وتبع وايتنج ظهور ما يسمى الآن بجيل الشباب الغاضب Angry Young Men ، وهم الذين فتحت لهم فرقة التمثيل الإنجليزية English Stage Company المجال على مصاريعه حين أخرجت في الثامن من مايو سنة ١٩٥٦ مسرحية جون اوزبورن John Osborne المشهورة انظر غاضباً إلى الوراء Look Back in Anger كما أخرجت نفس الفرقة تحت توجيه جورج ديفين George Devine العديد من المسرحيات لجون أردن Joan Arden . وآن جيليكو Ann Gillicoe ، وأرنولد وسكر Aronld Wesker . وفي الوقت نفسه كانت هناك فرقة ورشة المسرح Theatre Workshop تحت إشراف جون ليتلوود John Littlewood التي أظهرت عدداً من المسرحيين أشهرهم برندان بهان Brenden Behan والفتاة الأعجوبة شيللا ديلاني Shelah Delaney (١) وما زالت هذه النهضة المسرحية مستمرة منذ الدفعة الأولى وإن اتخذت الآن صوراً واتجاهات متعددة ، كما كان لظهور التلفزيون في هذه الفترة أثر كبير في امتصاص الكثير من الملكات ، وفي تشكيل أساليب التعبير المسرحية بصورة لم تكن مألوفة من قبل . ومن يقرأ مسرحيات بيكت Becket أو بنتر Pinter سيدرك إلى أي مدى كان تأثير هذه الوسائل المستحدثة في العرض على تكوين هذه المسرحيات ، بل وعلى الفلسفة التي تقدمها في بعض الأحيان .

(١) أنظر العرض التفصيلي لتطور المسرح الإنجليزي بعد الحرب في مقدمتي لترجمة مسرحية النجس ويلسن « شجرة التوت » والمنشورة ضمن فصول هذا الكتاب .

أما في الشعر فإن الأصوات التي ارتفعت في الثلاثينات وما قبلها لم
لم تخفت ، بل ازدادت قوة وعمقاً ، أصوات و . ه . أودن W.H. Auden
وروبرت جرافز Robert Graves ، ولوى ماكنيس Louis Macneice .
وظهر جيل ما بعد الحرب من الشعراء ، بعضهم يتابع التقليد ، والبعض
يحدث . فوجدنا مثلاً الشاعر الأيرلندي باتريك كافانا Patrick Kavanagh
يمشي في خطى سلفه العظيم و.ب. ياتس W. B. Yeats كما وجدنا
فيليب لاركن Philip Larkin الذي يعد بحق خليفة توماس هاردي Thomas
Hardy في شعره ، والذي يعد الآن على رأس قائمة شعراء « الحركة »
Movement Poets وهم مجموعة من الشعراء ظهوروا في الخمسينات
لا يجمعهم مذهب فكري معين ، اللهم إلا فكرة الاحتجاج ، وهم في ذلك
مثل جيل « الغضب » في المسرح . ولعل أهم ما يتميز به هؤلاء أنهم لا يؤمنون
بالبطولات الخارقة . ومن ثم فهم لا يؤمنون بالخيال الجامح . هم يؤمنون
بقيمة الفرد العادي الذي يأكل الطعام ويمشي في الأسواق ، ولذلك اعتبروا
أن الشعر لا يقدم المواقف الشاذة ، أو المفرطة في العاطفة ، بل الموقف اليومي
العادي ، وكان لذلك بالطبع أثره في أسلوبهم الشعري . ومن الشعراء الذين
نبغوا في هذه الآونة أيضاً تد هيويز Ted Hughes وزوجته التي انتحرت
في الثلاثين من عمرها سيلفيا بلات Sylvia Plath . ومنهم أيضاً توم جان
Tom Gunn ، وكاثلين رين Kathleen Raine .

ونذكر القصة فتحدث عنها في شيء من التفصيل . فقد ظهر العديد من
كتاب القصة بعد الحرب ، واختط كل منهم لنفسه خطاً معيناً فظهر جورج
أورويل George Orwell في أعقاب الحرب مباشرة ، وكانت له قصص
عدة أهمها مزرعة الحيوان Animal Farm ، وقصة عام ١٩٨٤ 1948
والأولى منهما من نوع خرافات بيدبا أو يعسوب (مع الفارق) وهو ما يطلق
عليها بالإنجليزية لفظة Fable . و « مزرعة الحيوان » ترمز للمجتمع
البشرى الذي يسود القوى فيه الضعيف ، والذي ترفع فيه الشعارات الزائفة .
وقد اشتهر من هذه القصة شعار أصبح يتندر به كالأمثال وهو « كل

«الحيوانات متساوية ، إلا أن بعض الحيوانات أكثر تساوية من غيرها» .
أما قصة عام ١٩٨٤ فهم قصة « تنبؤية » يحاول أورويل أن يستشف من خلالها ما قد يلم بالعالم في هذا العام المزعوم ، وهى ذات مغزى سياسى بالدرجة الأولى ، تصور صراع الكتل الذى يهدد العالم بالفناء .

ونستطيع أن نرى تأثير أورويل واضحاً فى القصص التى كتبها بعد ذلك القصص المعاصر ويليام جولدنج William Golding . وكلاهما فى الواقع يعد امتداداً لتقليد عميق الجذور فى القصة الإنجليزية يعود بنا إلى القرن الثامن عشر فى قصص ديفو Defoe وخاصة روبنسون كروزو Robinson Crusoe ، وسويفت Swift فى رحلات جاليفر Gulliver's Travels ، وهو التقليد الذى يمزج الأسطورة بالواقع فى سخرية لاذعة بالموقف الإنسانى بصفة عامة . وقد تعددت قصص وليام جولدنج William Golding فى هذا السبيل . ونخص بالذكر هنا قصتين وهما اله الذباب Lord of The Flies والوارثون The Inheritors . فى القصة الأولى يتصور جولدنج مجموعة من التلاميذ هبطت بهم الطائرة هبوطاً اضطرارياً فى إحدى الجزر فيقضون فترة بها منعزلين عن العالم ، ويصور جولدنج سلوك هؤلاء التلاميذ تصويراً مجهرياً ، وكيف تتكون فى هذه الشريحة من البشرية ، عوامل الشر فى صراعها مع عوامل الخير ، وفلسفته فى هذا العرض تشاؤمية بصفة عامة .

أما فى قصة الوارثون ، فيعود بنا القهقرى إلى ما قبل التاريخ ويقارن بين إنسان نياندرتال Neanderthal Man والإنسان العاقل Homo Sapiens فى جراءة خيالية لم تعهد من قبل .

وتعتبر ايريس ميردوك Iris Murdoch من ذوى الأهمية بين قصاصى العصر ، غير أنه مما يجدر بالذكر أنها بدأت حياتها الإنتاجية بكتاب عن فلسفة سارتر Sartre (١٩٥٣) تبعته قصتها الأولى تحت الشبكة Under the Net ثم الهروب من الساحر The Flight From the Enchanter (١٩٥٦) وتتابع القصص بعد ذلك ونذكر منها الأحمر والأخضر The Red and The Green

وهزيمة مشرفة A Fairly Honourable Defeat عام ١٩٧٠ . وميردوك تعد امتداداً لفرجينيا وولف Virginia Woolf ، وهى تمزج بين التحليل النفسى فى منهجها ، وبين وجودية سارتر . وقصصها يغلب عليها الطابع الفلسفى الرمضى فى شىء من الشاعرية ، كما أنها مغرمة بدراسة العلاقات الإنسانية فى أوضاعها المغرية .

ونترك ميردوك Murdoch لنذكر شيئاً عن س.ب.سنو C. P. Snow (١) يهتم س.ب.سنو فى قصصه بدراسة أهمية العلم فى عالم يسيره منطق التكنولوجيا وقد كتب ستو سلسلة من القصص بعنوان السادة The Masters وهى من نوع القصص المسمى Roman Fleuve أى « القصة المنسابة » . والسادة فى هذه السلسلة من القصص هم العلماء ، وهناك شخصية رئيسية فى هذه القصص تمثل وجهة نظر سنو نفسه وهى شخصية لويس اليوت Lewis Eliot .

إلى جانب هؤلاء ظهرت مجموعة من الكتاب هم فى الواقع يسرون فى طريق متواز مع جيل الغضب من كتاب المسرح ، ومع شعراء « الحركة » بل إن بعضهم كان يشارك فى « الغضب » و « الحركة » . وعلى رأس هؤلاء كنجسلى أميس Kingsley Amis وجون واين John Wain . ويتميز هؤلاء الكتاب بالدعوة إلى الإقليمية الصرفة ، والمناداة بأهمية الطبقة العاملة ، والثورة على ما يسمى « بالثقافة الرفيعة » وهو موقف عبر عنه أميس Amis حين قال أن « نادى الكتاب العظام قد أغلق منذ وفاة جيمس جويس James Joyce وفرجينيا وولف Virginia Woolf عام ١٩٤١ » .

وتعد قصة « جيم المحظوظ Lucky Jim » التى كتبها أميس Amis عام ١٩٥٣ قرينة لمسرحية انظر غاضباً للوراء لاوزبون ، وليس صدفة أن يحمل بطلا العاملين نفس الاسم ، فجيم فى قصة أميس مدرس تاريخ فى جامعة إقليمية تضطره الظروف إلى ممالة الرؤساء ، ومداينة المسئولين كى يشق

(١) انظر مقالتي فى فصل قادم من هذا الكتاب بعنوان « الثقافتان بين س . ب . سنو

ومعارضيه » .

طريقه في الحياة الجامعية التي يشوبها الفساد . وعلى كل فهو يرفع صوت الأقاليم كما أنه يعبر عن وجهة نظر الطبقة العاملة في محاولتها للتصاعد عبر الحواجز المصطنعة .

وجدير بنا أن نشير في هذا المجال إلى جراهام جرين Graham Greene . فرغم كونه ينتمى إلى جيل أسبق وقد تجاوز السبعين من العمر إلا أنه قد أنتج عدداً من قصصه الممتازة خلال الخمسينات والستينات مما زاد من قيمة إنتاجه الفني . وقصص جرين ذات دلالة بالنسبة لمشاكل العالم الحاضر من فيلنم ، إلى كوبا ، إلى الكونغو ، إلى هايتي . وهي كلها مناطق يصور فيها جرين كثيراً من أحداث قصصه .

* * *

فإذا انتقلنا إلى الحديث عن أنجس ويلسون Angus Wilson الذي نجري معه الحوار التالي فإن أهميته من الوجهة الفنية ترجع إلى أنه جمع في قصصه منذ بدأ يكتب في أوائل الخمسينات ، بين كل هذه الأنماط من القصة التي قدمها معاصروه ، فقد قدم عنصر الخرافة الذي اهتم به جولدنج ، كما تناول الجانب الفلسفي السيكولوجي كما فعلت ميردوك ، وفي قصصه نجد الاهتمام بالعلم والتكنولوجيا — وهو ما نتحدث عنه سنو ، كما اختار شخصيات قصصه من الناس العاديين وهو في ذلك يتفق مع أميس والغاضبين ، وإن كان يختلف عنهم في أشياء أخرى ، وكذلك فعل ما فعله جرين ، فأطلق أبطال قصصه خارج الجزيرة البريطانية ليدرس سلوكهم حين يتفاعلون مع البيئات والحضارات الأخرى ، كما أن له — مثل جرين — اهتمامات بمشاكل العالم كجنس بشري واحد . وقد بلغ ويلسون مكانة بين معاصريه من الكتاب دفعت ناقدًا عظيمًا مثل والتر ألن Walter Allen أن يقول عنه ما يلي :

« بعد أنجس ويلسون أكثر قصاصي العصر طموحاً ، إذ أنه حاول أن يناقش كبار قصاصي العصر الفيكטوري في ميدانهم ، بأن صور لنا محيط المجتمع الإنجليزي المعاصر ضمن سلسلة من العلاقات المعقدة . والمحاولة ، التي جاءت مؤيدة بذلكاء خارق ، وإطلاع واسع ، كانت ذات أثر عظيم .

وما من قصاص يواجه مشاكل العالم الحاضر بأمانة أكبر من ويلسون ، فهو قصاص لا يدانيه أحد » .

وقد بدأ ويلسون حياته القصصية بنشر مجموعة من القصص القصيرة عام ١٩٤٩ وهي الزمرة الخطأ The Wrong Set وكان في منتصف الثلاثين من عمره . ونشر بعد ذلك أول قصة طويلة عام ١٩٥٢ وهي الشوكران وما بعده Hemlock and After وقد أدى به نجاح هذه القصة إلى أن يترك عمله في المتحف البريطاني ليتفرغ أساساً للكتابة . غير أنه ما زال يحاضر أيضاً في عدد من الجامعات الإنجليزية والأمريكية . وهو الآن يشغل منصب أستاذ غير متفرغ بجامعة ايسر أنجليا East Anglia . وقد زار الكويت خلال العام الدراسي (١٩٧١ - ١٩٧٢) أستاذاً زائراً بجامعاتها . وأنجس ويلسون معروف للقارئ العربي من خلال الترجمة التي قمت بها لمسرحيته شجرة التوت The Mulberry Bush والتي صدرت في سلسلة من المسرح العالمي بالكويت في يونيو سنة ١٩٧١ .

وقصة الشوكران وما بعده Hemlock and After تتناول دراسة الدوافع الحقيقية للسلوك التي تكمن وراء مظاهر البراءة وإدعاء العمل والتضحية في سبيل الخير العام . ويصور هذا من خلال شخصية برنارد ساندز Bernard Sands الذي يصور على أنه كاتب ناجح ذو سمعة ممتازة ، وتفان في البذل من أجل الصالح العام ، ثم يتضح من خلال حوادث القصة أنه فاشل في علاقاته الأسرية ، ومضطرب أخلاقياً ، وأن النجاح والسمعة لم يكونا إلا مظهرًا خارجيًا تختفي تحته حقيقة الإنهيار والفسل .

وتبعت ذلك قصة اتجاهات أنجلو سكسونية (١٩٥٦) Anglo-Saxon Attitudes التي يسخر فيها ويلسون من المحيط الأكاديمي الذي يلف نفسه في غلاف من القداسة ، بينما هو ينطوي في حقيقة الأمر على أكنوبة بارعة . إذ تلور حوادث القصة حول كشف أثرى لإحدى مقابر القسيسين في العصور الوسطى التي يعثر فيها أحد كبار البحاثة العلامة ستوكوي Stokway

على أثر وثنى . وتبنى النظريات حول هذا الموضوع على مدى نصف قرن بناء على ما عرف عن هذا العالم من سمعة علمية طيبة . غير أن حقيقة الأمر تظل سراً مطويّاً في صدر جيرالد ميدلتون (تلميذ ذلك العالم) الذى نلتقى به فى بداية القصة أستاذاً للتاريخ فى إحدى الجامعات . ويمر ميدلتون خلال حوادث القصة بسلسلة من الظروف يتكشف له فيها تدريجياً الزيف الذى يشمل حياته الأسرية ، وتتساقط الأقنعة التى علت وجوه كل فرد من أفراد عائلته بمن فيهم ابنه الشخصية التلفزيونية ذو الآراء الإصلاحية ، وفى النهاية يضطر ميدلتون أن يعلن عما يطويه صدره من سر حول هذا الكشف الأثرى ، فيتضح أن ابن ستوكوى المكتشف قد وضع الأثر الوثنى داخل المقبرة فى لحظة عريضة ، ولا يتكشف أبوه والعالم ذو السمعة ذلك التفتيق ، ويظل العلماء فى ضلال يقيمون المؤتمرات عبر نصف قرن لبحث ذلك « الكشف العظيم » الذى ما هو فى الحقيقة إلا ألحوبة كبرى . وفى هذه القصة يمزج ويلسون فى براعة فائقة الحقائق التاريخية (وقد تخصص فى التاريخ من اكسفورد) بالأسطورة الخيالية ، وبالخلجات النفسية الدقيقة التى تعمل داخل ميدلتون وكل فرد من أفراد أسرته . وعلى هامش هذا الموضوع الرئيسى هناك موضوعات جانبية ، الصراع بين المذاهب المختلفة ممثلاً فى سلوك عدد من الأفراد كل منهم ينتمى إلى اتجاه مذهبى معين ، وهناك البحث فى تدخل الدولة باسم الصالح العام والقوانين الصارمة فى الملكية الفردية ، وهناك مشاكل المغتربين أو المغتربات الذين لا يستطيعون التأقلم فى البيئة الإنجليزية لما لديهم من قصور أو لما فى البيئة نفسها من قصور . وهناك التمييز العنصرى الذى يتبين فى اختلاف وجهات نظر العلماء فى المؤتمرات اختلافاً نابعاً من اختلاف الأجناس التى ينتمون إليها . وهلم جرا .

وتعتبر مسرحية شجرة الثوت - وهى المسرحية الوحيدة التى قدمها ويلسون بالإضافة إلى مسرحيتين تلفزيونيتين قصيرتين - توأماً لقصة اتجاهات أنجلو سكسونية فقد أخرجت للمسرح فى نفس العام الذى ظهرت فيه القصة . كما أن حوادث المسرحية تدور داخل البيئة أكاديمية بين أوساط أساتذة

التاريخ . وفى هذه المسرحية يدرس ويلسون النفاق الذى يسيطر على الحياة الاجتماعية ، وبين الفارق الشاسع بين المثل العليا التى يدعو إليها البعض فى سبيل تحقيق البطولات المصطنعة ، وبين سلوكهم المريض الذى تنعدم فيه هذه المثل كلية . وهو يدرس أزمة النفاق هذه فى أجيال ثلاثة لعائلة الأستاذ الجامعى بادلى . التى تنهار العلاقات بين أفرادها شيئاً فشيئاً مع تكشف دوافع سلوكهم إلى أن تنتهى المسرحية معلنة إفلاس « البادلية » .

وفى عام ١٩٥٨ ظهرت قصة كهولة مسز اليوت وهى قصة ذات جذور عميقة فى التقليد القصصى الإنجليزى ، ومسز اليوت بطلة القصة لها سلف مباشر فى قصة مسز دلاوى Mrs. Dalloway لفرجينيا وولف ، وإن كانت فى الواقع امتداداً للعديد من البطلات اللاتي يملأن قصص القرن التاسع عشر من أمثال إيزابل أرشر Isabel Archer فى قصة هنرى جيمس ، وبطلات ديكنز ، وثاكرى ، والأخوات برونتيه ، منتهين إلى كلاريسا Clarissa بطلة قصة ريتشاردسن Richardson فى القرن الثامن عشر . ومسز اليوت تبدأ حياتها فى القصة سيدة مرفهة ، ذات اهتمامات اجتماعية ، معنية باقتناء التحف الخزفية ، فهى زوج لحام ناجح . ولكن هذه الحياة الرتيبة التى لا يشوبها القذى تنتهى فجأة حين يصاب مسز اليوت فى مقتل أثناء توقفهما فى مطار آسيوى خلال رحلة إلى الشرق كانا يقومان بها . منذ هذه اللحظة يتغير مجرى حياة مسز اليوت ، فإذا هى تواجه المصاعب والمشقة ، وتزول الغلالة الرقيقة التى كانت ترى الحياة من خلالها ، وتبدأ فى مواجهة المحنة حقيقة . هناك ثلاث صديقات تعرض كل منهن طريقة للحياة على مسز اليوت . وبعد اختيار الطرق الثلاث ، ترغب عنها جميعاً ، لتحاول أن تعود إلى الحياة مع أخيها دافيد الذى أقام لنفسه مشتلًا للزهور . وفى هذا الجزء من القصة يدرس ويلسون الحلول التى يمكن أن يقدمها العلم Science لمشاكل الإنسان ، وينتهى إلى أن العلم وحده لا يستطيع أن يقدم الحلول الناجعة - وهو فى هذا على النقيض من س.ب. سنو C.P. Snow . ويرمز إلى هذا فى القصة بأن شريك دافيد فى إدارة المشتل يموت بالسرطان ، ودافيد نفسه

يفشل فى حل مشاكله الخاصة ، رغم النجاح الظاهرى فى إدارة روضة الزهور . (وروضة الزهور هذه هى مختبر يمارس فيه الإنسان قدرته على السيطرة على مظاهر الطبيعة والتحكم فيها) . وتنتهى مسز اليوت بمغادرة المشتل ، لتبدأ لنفسها طريقاً خاصاً ، فتعمل سكرتيرة لدى عضو برلمان وتتغلب على مخاوفها ، فتبدأ بالسفر معه إلى آسيا ، إلى المكان الذى قتل فيه زوجها ، وكأن ويلسون يريد أن يقول إنه لا مفر من مواجهة المخاطر . إذ أن ذلك هو السبيل الوحيد للتغلب عليها .

تبع ذلك قصة الكهول فى حديقة الحيوان The Old Men at the Zoo وهى قصة يمكن مقارنتها بقصص جورج أوريل من حيث إنها قصة تنبؤية يتصور فيها ويلسون حرباً أهلية تقع فى إنجلترا عام ١٩٧٠ . ويكون محور الهجوم فيها على حديقة الحيوان . والحديقة هنا رمز « للمؤسسة » من أى نوع كانت ، وهى أيضاً ترمز للأمة بأسرها حين تتوزعها القيم المختلفة . وبطل القصة سيمون كارتر Simon Carter موزع بين حبه للإدارة المحكمة ، واهتماماته العلمية . ويتبين هذا الفصام الحقيقى فى شخصيته عند مواجهة الأزمة . هو دائم الانهماك فى عمله الإدارى لا يفرغ لحظة لتأمل الحيوانات التى يهوى دراستها . ولا تتاح له هذه الفوصة إلا للحظات أثناء الهجوم على الحديقة ، ووسط المجاعة التى فوضها عليه الحصار فهو يتأمل الحيوانات للحظة ولكنه يضطر لقتلها ليتغذى بلحمها .

أما دعوة متأخرة Late Call فقد ظهرت عام ١٩٦٤ وهى من نوع الكوميديا الساخرة الذى مارسه ويلسون فى قصصه القصصية وكذا فى الشوكران وما بعده . وهى أقل مأساوية من بعض قصصه الأخرى ، وتكاد تكون القصة الوحيدة التى تدور كل حوادثها داخل الجزيرة البريطانية . سلفيا كالفرت Sylvia Calvert بطلة القصة نشأت نشأة متواضعة ، ولكنها حققت نجاحاً عبر السنين ، وهى الآن تعزل العمل لتعيش مع ابنها هارولد المدرس فى إحدى الضواحي حديثة البناء ، وعليها أن تبدأ الحياة فى هذه

السن المتأخرة في ظل قيم لم تألفها ، وفي مجتمع يقوم أساساً على الآلات المستحدثة ، والتكنولوجيا التي لم تعتد عليها .

وآخر ما صدر لأنجس ويلسون هو قصة أمر لا يضحك No Laughing Matter . وهو يعتبرها عمله الرئيسي حتى الآن . وهي أطول وأعقد قصصه ففيها يتناول عائلة إنجليزية عبر نصف قرن من الزمان متبعاً ظروفها من خلال التطورات السياسية والاجتماعية التي مرت بالعالم . وتقع بعض حوادث هذه القصة في مصر خلال العدوان على السويس ١٩٥٦ ، وبعض الحوادث الأخرى في المغرب أثناء الدعوة لاستقلالها ، وفي هذين الجزئين من القصة تدخل شخصيات مصرية وعربية لتلعب أدواراً ذات مغزى في سير حوادث القصة .

وفي تضاعيف القصة يقدم ويلسون تعليقات على المناخ الثقافي والأدبي لإنجلترا خلال هذه الفترة . فيقلد نماذج من كتابات المعاصرين في سخرية . ومما لا شك فيه أن لجيمس جويس James Joyce تأثيراً كبيراً عليه من هذه الوجهة .

وشخصيات القصة خليط غريب . فالأب « بيلي بوب Billy Pop » يحمل نفس اسم والد ويلسون ، كاتب فاشل ، والأم « الكونتييه » ذات حيوية دافقة ، والأبناء يختلفون في اتجاهاتهم منهم روبرت الممثل ، وكونتن Quentin الداعية الاجتماعية ، وماركس تاجر التحف ، ومارجرت كاتبة القصة . ويبدو أن ويلسون يتخذ من مارجرت بوقاً يتحدث من خلاله ، كما يعبر به عن تجربته الذاتية ككاتب .

وفي هذه القصة — كما في قصة كهولة مسز اليوت — يعاود ويلسون تقويم الحياة الأدبية المعاصرة ، ويدرس الحضارة السابقة والتقليد الماضي في مدى تأثيرهما على الواقع الدارج .

ومن هنا يتبين أن أهمية ويلسون — واختلافه عن الكثير من معاصريه — تكمن في إحساسه الكامن بقوة القيم المستمرة عبر الأجيال — فهو كاتب

يعرف أصول فنه ، ولكنه يدرك أيضاً مدى قيمة الماضي بالنسبة للحاضر ، فهو لم يتعلم الكتابة من أشتات المعاصرين . وإنما - إلى جانب إحساسه بالمعاصرة - ضرب بجذوره في أعماق ديكنز و ثاكري وجودوين وريتشاردسن من عمالقة الماضي ، وأدرك أنه لا قيمة للمعاصرة إلا إذا بنيت على أساس من التقليد . كذلك هو لا يدرس المجتمع الإنجليزى منفصلاً عن العالم الخارجى وإنما يدرسه في إطار المجتمع البشرى بصفة عامة ، وفي ظل التطورات العلمية والسياسية والاجتماعية في هذا المجتمع . وليس أدل على هذا من القصة التي كان ويلسون يكتبها حين عقد معه هذا الحديث . وقد ظهرت بعنوان *As If By Magic* كأنما هو فعل السحر » التي يخرج فيها عالم انجليزى وفتاة هبية - على اختلاف نظرتهما إلى الحياة - ليختبرا هذه النظرة في المجتمع الآسيوى في الهند . (وقد كتب ويلسون جزءاً من هذه القصة أثناء إقامته في الكويت في مارس ١٩٧٢) فهو هنا يتناول الخبرة البشرية في عموميتها ولا يقصرها على جيل بعينه أو طبقة بعينها أو مجتمع بعينه ، أو أسلوب بعينه في الحياة . وفي هذا يكمن سر عظمته .

ألا يحق لنا أن نتوقع أن يصف نقاد المستقبل هذه الفترة من تاريخ إنجلترا الأدبى بأنها عصر انجس ويلسون ؟

* * *

د. سلامة : أبدأ بقراءة التعليق التالى على قصصك ، وهو التعليق الذى أورده و . و . روبسون في كتابه عن الأدب الإنجليزى الحديث . (١) ولتدل برأيك فيه بعد ذلك . يقول روبسون عنك :

« بدأ انجس ويسون كاتباً للقصة القصيرة ، ولكنه أثبت مكانته ككاتب للقصة الطويلة عندما نشر الشوكران وما بعده *Hemlock and After* عام ١٩٥٢ ، فأصبح بذلك في مقدمة كتاب القصة الطويلة منذ الخمسينات . وكانت هذه القصة من أولى القصص الذى عالج موضوعات كانت محظورة ،

(١) W. W. Robson, Modern English Literature, P. 149

دون أن يحوط هذه المعالجة ما يחדش . والموضوع الأساسى الذى تناولته هذه القصة ، هو أيضاً المحور الرئيسى لأعمال ويلسون : استكشاف البطل الرئيسى للقصة — وهو مفكر يؤمن بقيمة الإنسان أولاً دون تقييد بالنظم والمعتقدات التقليدية — لعوامل القسوة والعنف فى الدوافع الداخلية التى تحركه . وقد أصبح الاتجاه الواقعى للقصة — فى يد ويلسون — شيئاً هشاً . وقصة الشوكران وما بعده مخيبة للظن نظراً لما تحويه من تغيير مفاجئ لبؤرة الضوء . فشخصياتها يتحركون فى مستويات متباينة . بعضهم ينتمى إلى الكاريكاتير ، (وخاصة شخصيات الطبقة العاملة) ، أو إلى نمط الشرير الميلودرامى . والبعض الآخر ، مثل برنارد ساندز البطل ، درس فى عمق كما يحدث فى القصة السيكولوجية .

وهذا التباين أمر يعيب قصص ويلسون كلها . أجزاء من القصة تبدو وكأنها اقتطعت من سيناريو ، وأجزاء أخرى تدرس فى عمق . ولا يستطيع المرء أن يتبين السبب فى ذلك ، هل يرجع ذلك إلى أن موهبة ويلسون الأساسية تتجه دائماً نحو كتابة القصة القصيرة ، أم أن التقليد الروائى الذى يتبعه ويلسون قد أفضى إلى تشكك . « ما قولك فى هذا رأى الذى يتخلده روبسون ؟

ويلسون : أظن أن ما أقوم به فى قصصى له هدف جاوز فهم السيد روبسون . فالمقياس الذى يحكم به سيسقط من الحساب أيضاً قصص تشارلز ديكنز ، وعدداً كبيراً من قصاصى القرن التاسع عشر ، الذين يمكن أن يوجه اليهم مثل هذا النقد . ولا يقتصر الأمر على الكتاب الذين تكون الفكاهة عنصراً أساسياً من فهم . خذ مثلاً الكاتبة جورج اليوت (١) فى قصة الطاحونة على نهر فلوص Mill on The Floss حيث نجد معالجتها لشخصيات العمات على مستوى يختلف عن معالجتها للشخصية الرئيسية ماجى تاليفر Maggie Tulliver وأعتقد أن قصصى تناسب لهذا التقليد . والقصور فى فهم هذه القصص يرجع إلى إهمال هذا التقليد فى الكتابة . كان هدفى الرئيسى هو الدراسة المعمقة

(١) هى مارى آن إيفانز (Mary Ann Evans) وقد اتخذت هذا الاسم المستعار .

للشخصية الرئيسية . كما أنى فى بعض القصص أتناول شخصيات أخرى فى عمق (وفى قصة أمر لا يضحك No Laughing Matter هناك ست شخصيات تناولنا فى عمق) ؛ ثم إنى أحيط هذه الشخصيات المعمة بدائرة متسعة من البشر على علاقات تتفاوت فى البعد والقرب . أما اعتراض روبسون على وقوع الطبقة العاملة فى الدائرة الخارجية من الشخصيات فى قصصى ، فذلك يرجع لانتمائه هو إلى هذه الطبقة . والواقع أن شخصياتى الرئيسية هى من مفكرى الطبقة الوسطى — غالباً من ذوى الرأى ، ومن ثم فإن الشخصيات من الطبقة العاملة تأتى دائماً فى الحواشى وليس فى المركز الأوسط من القصة ، ولذلك فهم يصبحون باهتين بعض الشيء وقد يكون رسمهم كاريكاتيرياً .

د. سلامة : : ما ألاحظه من خلال قصصك أنك تأخذ المجتمع على أن تكوينه دائم الحركة والتغير بينما يتضح من تعليق روبسون أنه يتصور المجتمع شيئاً جامداً مقسم إلى طبقات ، لا يسمح فيه للطبقة العاملة بالارتقاء ، أو للطبقات العليا بالتدنى .

ويلسون : نعم ، وهذا بالطبع لا ينطبق بالمرّة على المجتمع فى العالم الحديث . ولعل هذا هو ما أحاول إبرازه . فأنا أعالج تقليداً فى الكتابة ترجع أصوله إلى القرن التاسع عشر ، ثم أحاول تطبيقه على مجتمع — هو كما تصفه — فى حالة سيولة وتموج ، تعثره التغيرات الشاملة . وهذا فى رأى عمل هام جداً .

د. سلامة : واضح أنك تحاول استكشاف هذا المجتمع وسيولته فى قصة كهولة مسز اليوت The Middle Age of Mrs. Eliot . فأنت فى هذه القصة — كما يبدو — تحاول أن تثبين كيف يكون سلوك الفرد حين يتبدل به الحال فينزل من طبقة متمسرة إلى درك يصبح عليه فيه أن يسعى فى طلب الرزق .

ويلسون : أما أنا فأعتقد أن النقد الذى يمكن أن يوجه إلى هذه الرواية هو أنها صارمة التخطيط ، لا أن بعض شخصياتها درس فى عمق والبعض الآخر لم يدرس . فصديقات مسز اليوت الثلاث — اللاتى حل بهن الفقر

وكانت تعطف عليهن في بداية القصة - يعرضن عليها ثلاثة حلول مختلفة في مجتها . وهناك شيء من الصرامة في تخطيط مسار هذه الشخصيات الثلاث . فكل منها قد رسم ليحدد احتمالاً للحل وهي ترفض هذه الحلول جميعاً . وعمق كل من هذه الشخصيات يتأتى من علاقتها بالشخصية الرئيسية .

د. سلامة : أن انتطاعى عن هذه القصة أنها ليست رواية واحدة ، وإنما عدة روايات متمزجة تتناول كل منها مصير شخصية بعينها .

ويلسون : أما أنا فأشعر أن القصة طويلة أكثر من اللازم وهي أصرم قصصى تخطيطاً . خذ مثلاً علاقة الشخصية الرئيسية مسز اليوت بأخيها دافيد . هذه العلاقة هامة من حيث إنها ترفض العودة للحياة معه في روضة الزهور (التي يستنيط فيها شتل الزهور المختلفة بعد تجارب) وهو رفض رمزى من قبلها للعودة إلى الطفولة كمنخرج من أزمته . وأثناء كتابتي لهذا الجزء من القصة أعطيت وزناً كبيراً لقصة دافيد ، وكان المفروض أن أعالجها على أنها حدث عارض في حياة مسز اليوت .

د. سلامة : لعل هذا من الأسباب التي يشعر الإنسان معها بفقدان الاتجاه أثناء قراءة بعض قصصك . يشعر المرء بالكثير من التراكم الذي قد تنوه معه المعالم الرئيسية . وقد خالجنى هذا الشعور عند قراءة الفصول الخاصة بحياة دافيد في روضة الزهور في قصة مسز اليوت وإنى اشترك في هذا الرأى مع مايكل راتكليف في إشارته إليه خلال كتابه عن القصة الانجليزية المعاصرة The Novel Today (١)

ويلسون : صحيح ، أظن أن هذه إحدى مخاطر هذه القصة . مايكل راتكليف يتناول من قصصى ما أفضله ، وهو يتحدث عن شعور بالضيايع . قصة دعوة متأخرة Late Call التي يعتبرها راتكليف من أفضل ما كتبت بحكمة البنيان . وأعتقد أنه حين يحكم الكاتب بنيان قصصه فإن ذلك يؤدي بالضرورة إلى فلسفة مقولتها أن الحياة إلى ضيايع . فأنا أميل إلى تفضيل ذلك

النمط من القصة التي لا تنتهى بموقف مؤكد يمكن معه أن نحدد ما عناه الكاتب . ومع أنى لا أقارن نفسى بكبار الكتاب ، إلا أنى أظن أنك لا تستطيع أن تحدد بعد الانتهاء من قصة الحرب والسلام War and Peace ماذا عناه تولستوى بكتابتها . فأنا أؤمن بأن الحياة أكبر من ذلك ، وأشعر بنفس الشيء نحو قصص ستندال Stendhal . وأعتقد أنه إذا قدر لقصصى أن تبقى ، فإن الناس فى المستقبل سيمكنهم أن يتبينوا فيها أشكالا وترابطاً أكثر مما يستطيعون فى الوقت الحاضر . فأنا أكتب عن الحياة كما يحياها الناس ، والنقاد أنفسهم جزء من هذه الحياة .

د. سلامة : ومع ذلك فأنت لا تؤمن - فيما يبدو - بأن القصة « شريحة الحياة » .

ويلسون : بالتأكيد هى ليست كذلك . فالقصة قطعة فنية ذات شكل مرسوم . فنحن نخلق الشخصيات . الفنان يخلق الشخصيات - ذلك أمر لا فكاك منه . ومع ذلك فالقصة - أكثر من أى شكل فى آخر - تعكس الحياة . وعلى هذا فينبغى أن يسمح لها - فى إطار شكلها الفنى - بأكثر قدر من حرية الاتساع . فهى فى ذلك مثل كيس السكر ، ينبغى أن يملأ بالقليل الذى لا يسمح له بالانفجار .

د. سلامة : يقودنا هذا إلى السؤال عن « عالم » الكاتب . يحس المرء خلال قراءة قصصك أنك تتحرك فى أفلاك متعددة . « وعالمك » ككاتب لا يقتصر على البيئة الانجليزية وحدها . الكتاب الآخرون - ومنهم ديكنز - كل له عالمه الخاص . قد يتناول الكاتب الإنسان بصفة عامة ، وفى بعض القصص مثل قصة مدينتين A Tale of Two Cities لديكنز قد يتحرك من بلد إلى بلد ، بل من لحظة تاريخية معينة إلى لحظة تاريخية أخرى ، ومع ذلك فهو يدور فى عالمه الخاص الذى ينتمى إليه . أما بالنسبة إليك فالأمر يختلف ، إذ يصعب الحكم عليك ، بأنك كاتب ذو عالم خاص . وقد جاء فى سيرتك الذاتية المسماة الحديقة البرية The Wild Garden أن خلفيتك الأسرية لم تكن ثابتة ، وكانت عائلتك دائماً الانتقال .

ويلسون : نعم كانت أسرتى متفاوتة الحظ ، وتقلب عليها الزمن ، وقد ولد هذا شعوراً بعدم الأمن .

د . سلامة : وأنت فى قصصك دائماً الابتعاد عن الجزر البريطانية . أبطالك يغادرون إنجلترا لسبب أو لآخر .

ويلسون : أنا معك فى هذا . وفى هذه القصة التى أكتبها حالياً يتضح هذا بصورة أكثر جلاء . وقد حدث هذا دائماً فى كل قصة كتبها فيما عدا دعوة متأخرة Late Call التى تدور حوادثها داخل الجزر البريطانية . ولعل هذا هو السبب فى أن هذه القصة بالذات لقيت ترحيباً من النقاد الانجليز أكبر من أى قصة أخرى .

د . سلامة : هل أنا على صواب إذا قلت أن معظم شخصيات قصصك حين تعود إلى الجزر البريطانية (فى مجرى حوادث هذه القصص) تشعر كأنها دخلت المصيدة ، ثم هى تبحث بعد ذلك عن الفكاك منها . مسز اليوت بعد عودتها تظل حبيسة روضة الزهور حتى تتاح لها فرصة الانطلاق خارج بريطانيا فى نهاية القصة ، وكذلك الحال مع بروفيسور ميدلتون فى قصة اتجاهات انجلو سكسونية ، بعد أن يربح ضميره بالتصريح بما يعلمه من فساد متأصل ، يركب الطائرة فى نهاية القصة لينطلق خارجاً .

ويلسون : نعم ، هذا فى الواقع صحيح تماماً . فى قصصى أنا أتناول إنجلترا بطبيعة الحال . ولكنى أرى أن إنجلترا قد فشلت . لا أعنى أنها فشلت فى مسائل مثل السوق الأوروبية المشتركة أو ما شابه ذلك . ولكنى أناقش الموضوع على مستوى أكثر فلسفية وأعمق من ذلك . فأنا أرى إنجلترا كالمبتدئين فى السباحة الذين لا قبل لهم بخوض البحر . فهم يذهبون إلى الشاطئ ويغمسون أقدامهم فى الماء ، ثم يعودون على عجل ولكن ما أن يدخلوا كوخهم حتى تعاودهم الرغبة فى الانطلاق إلى المحيط مرة أخرى . فشخصياتى فى مثل هذا الوضع تماماً . وأظن أنى أوضحت فى كتابى الحديقة البرية The Wild Garden أن كثيراً منهم ينظر إلى الماضى متسائلاً عن اللحظة التى (الأدب الانجليزى)

كفروا فيها عن الاقدام على محاولة السباحة ، وأحياناً ما أتركهم في نهاية القصة يتخلفهم الشعور بأنه أصبح في استطاعتهم أخيراً معالجة السباحة ، قد لا يبتعدون كثيراً عن الشاطئ ، ولكنهم قد تعلموا على الأقل كيف يكون العوم .

د. سلامة : لعل هذا أصدق ما يكون على نهاية قصة كهولة مسز اليوت

The Middle Age of Mrs. Eliot

ويلسون : هذا حق تماماً . فالطائرات تظهر دائماً في قصصى كما تلاحظ في قصة الشوكران وما بعده Hemlock and After وقصة اتجاهات أنجاء سكسونية Anglo — Saxon Attitudes وكذلك في قصة كهولة مسز اليوت The Middle Age of Mrs Eliot ، في كل هذه القصص نترك الشخصية الرئيسية في النهاية محقة في الجو ، أو على وشك التحليق . مسز اليوت تكتب لأخيها أنها حصلت على وظيفة سكرتيرة لعضو البرلمان ، وأنها تغلبت على شعورها وأصبح في إمكانها السفر إلى تلك البلد في آسيا التي قتل فيها زوجها هناك دائماً الحاجة إلى الانطلاق خارجاً . والطائرة هامة بالنسبة إلى . والمطار رمز — وكذلك حفل الكوكيتيل ، ففي قصصى يرمز كلاهما إلى جحيم العصر . ففي المطار والحفل على السواء هناك ذلك الخضم المدهم من القوضى . والمطار في نفس الوقت محك اختبار ، والجحيم — فيما افترض — أيضاً محك اختبار . ففي زحام المطار ، وفي الطائرة يشعر المرء حقيقة بالانفراد بين أخطاط الناس ، فالمرء في هذه الحالة يشعر أنه اقتطع عن العالم . الا تذكر مسز اليوت وهي تنظر من نافذة الطائرة عبر آلاف الأميال من الصحراء . كان هذا هو الوقت الفريد الذى أدركت فيه حجم العالم الضخم .

د. سلامة : بدأت تحس بفرديتها إزاء العالم المتسع .

ويلسون : أظن ذلك .

د. سلامة : ومع ذلك فحين يعود هؤلاء الشخصيات إلى بلدتهم الأم يشعرون بالضيق .

ويلسون : هو كذلك فيما أعتقد ، أو لنقل أنهم حين يعودون يضطرون

للكفاح للاحتفاظ بهذه الفردية . يضطرون إلى اصطناع دور . فمسز اليوت في موطنها تتخذ أدواراً عدة ، فهي المضيفة الاجتماعية ، وهي منظمة النشاط الخيري ، وهي هاوية جمع التحف الخزفية ، وهي الزوجة الوفية لحام ناجح .

د . سلامة : يتبادر إلى أن هذا بالضبط عكس ما كان يمكن أن يقوله ت . س . اليوت في هذا الموضوع . فهو يتخذ من العودة إلى الموطن رمزاً إلى الاستقرار والإيمان في رباعيته « كوكر الشرقية East Coker » يقول « في بدايتي نهائي In my beginning is my end » ومع ذلك فكان يصور مجتمع الفنادق الدولية على أنه رمزا للجحيم .

ويلسون : لا غرابة في ذلك . فأنا أدرك وجهة نظره ، وأنى أعتقد أن الفندق الدولي والمطار يرمزان إلى الجحيم . فكلا الرمزین يشير إلى انقطاع جذور الإنسان في بيئته الأصلية . ولعل الناقد الدكتور ف . ليفز Dr. Leavis يتفق أيضاً معنا في ذلك . ولكننى أعتقد شخصياً أن هذا شيء لا مهرب منه . فهذه هى الحياة المعاصرة . ولا بد لك أن تمتحن بهذه النار ، فبدلاً من أن نسميها « الجحيم » فلنسميها « محنة النار » . عليك أن تمر بهذه « المحنة » كى تجد نفسك في النهاية . لا موئل من ذلك . نحن في إنجلترا نهرب من المدينة إلى الكوخ في الريف . وقد يذهب الناس في هذه المنطقة من العالم إلى شاطئ البحر . ولكن هذا لا يعطى المنة . خذ مثلاً ذلك الحادث المشهور الذى حدث في هوليود . تلك العائلة التى اتخذت منتجعاً لها في فيلا فاخرة ضخمة في هوليود . ولكن خرج اليهم بعض المجانين قادمين من صحراء كاليفورنيا فقتلوا أولاد العائلة جميعاً . لا مهرب إذن من مواجهة الواقع . لابد أن ندرك أننا جميعاً أصبحنا بلا جذور يمكن أن نركن إليها . صحيح أن القارئ لكتاباتى يرى أنى أسند إلى التقليد الإنجليزي في كتابة القصة ، وأنى أهتم بالحياة الإنجليزية ، ولكننى حريص دائماً أن تمر شخصياتى بمحنة الاختبار هذه التى يصبح عليهم فيها أن يواجهوا حقيقة انقطاع جذورهم الأصلية . ولعل هذا أوضح ما يكون في قصتى أمر لا يضحك No Laughing Matter حيث تمر شخصياتى الست باختبارين كبيرين الأول منهم يفترض أنه حدث في

الثلاثينات من هذا القرن حين قدمت إلى إنجلترا جماعات من الهاربين من حكم النازي في ألمانيا من مختلف المذاهب والاتجاهات ، بعضهم كان طيباً . والبعض لم يكن كذلك ، وكان على الأفراد الإنجليز أن يمرروا باختبار تقبل هؤلاء الأقوام بينهم دون الشعور بالمضض ، ودون أى تمييز . وقد تناولت هذا الاختبار في قسم كبير من القصة . وجاء الاختبار الثانى بعد الحرب العالمية الثانية . فهناك جانب من القصة تجرى حوادثه في مصر أثناء حرب السويس ، وجانب آخر تجرى حوادثه في مراكش أثناء تحركها للاستقلال . وفي هذا الجزء من القصة تخرج الشخصيات من موطنها في إنجلترا إلى العالم الخارجى لتواجه تلك الحقيقة وتتعامل معها ، وهى أن وضع الفرد الإنجليزى خارج بلاده أصبح الآن غير وضعه في القرن التاسع عشر . ونتاج هذين الاختبارين كما يتضح من مجرى حوادث القصة أن يشعر الأفراد الإنجليز أنه ليس عليهم فحسب أن يتلقوا بين ظهرانيهم أفواجا من اللاجئين (ولو كنت أكتب عن اليوم لأضفت الباكستانيين وسكان جامايكا إلى اللاجئين الألمان) بل عليهم أيضاً أن يقبلوا ويفهموا أساليب الحياة الجديدة للمجتمعات غير الإنجليزية عبر القارات .

د . سلامة : لقد عرف الإنجليز دائماً بأنهم قوم بطبيعتهم منزليون .
وياسون : أنا ألتخذ موقفاً معادياً لهذه الانعزالية ، رغم أنى انجليزى أيضاً . ولهذا فأتجاهى السياسى بصفة عامة لا يميل إلى اليسار الشديد ، لأننى لا أؤمن بتغليب المبدأ على الجانب الإنسانى . فأنا من مذهب يمكن تسمية أتباعه « بالإنسانيين الليبراليين Liberal Humanists » . وبصفة عامة ميولى مع حزب العمال . ولذلك فأنى لا أتشيع لحكومة المحافظين الحاضرة . لأنها كما يبدو لى تحاول أن تعيد الشعب الإنجليزى إلى جموده القديم ، دون أن يكون للأفراد من الإنجليز تعاطف مع العالم الخارجى . وأنى أعتقد أننا أصبحنا على شفا ذلك الآن . وهذا شىء مزن حقاً . وهذه النكسة جاءت كأنها شىء طبيعى ، لأن الناس بطبيعتهم يخشون الإبحار إلى الآفاق الخارجية ، فهم يخرجون إلى البحر هنية ثم يرتدون على أعقابهم . وأنه لما يلفت النظر حقاً

أنه في الوقت الذي تدخل فيه بريطانيا السوق الأوروبية المشتركة . نجد الشعب الإنجليزي - سيكولوجياً - وقد انطوى على نفسه ، ما عليك إلا أن تنظر في الصحيفة اليومية لترى أن الحديث الدائم يدور حول إنجلترا كجزيرة مغلقة .

د . سلامة : هل هو شعور بانعدام الطسأنينة ذلك الذي يداخل الشعب الإنجليزي ؟

ويلسون : هذا شيء طبيعي . شخصياتي القصصية دائماً تعاني هذا القلق . ولعل هذا لا يتعلق بالإنجليز فحسب ، أفراد الإنسان بصفة عامة يعانون القلق في عالم تكنولوجيا معقد دائم التغير . وأنا ككاتب انجليزي في استطاعتي أن أكتب عن معاناة الإنجليز من البشر فحسب ، لأنها المجموعة البشرية التي تدخل ضمن نطاق خبرتي المباشرة . ولكنني أستطيع اختبار معاناة الإنجليز وقلقهم ضمن اطار بشري أشمل ، وذلك بتعريض شخصياتي القصصية لخبرات في التعامل مع الأجناس البشرية الأخرى خارج نطاق الجزيرة . وأجدني هنا على طرفي نقيض مع العديد من زملائي كتاب القصة الآخرين (فيما عدا جراهام جرين Graham Greene) . والعديد من النقاد الذين كثيراً ما تساءلوا لماذا أكتب دائماً عن « الخارج Abroad » . مثلاً كينجسلي آميس Kingsley Amis كاتب القصة المعروف يحتقر فكرة الكتابة عن « الخارج » . وأخشى أنني لا أتفق مع هؤلاء جميعاً . وقد جبت العالم خلال السنوات الأخيرة ، ولا بد لي من تصوير سلوك الإنجليز في هذا الخضم المتسع من البشر .

د . سلامة : هذا مفهوم . وعلى كل فاللغة الإنجليزية الآن ليست لغة التخاطب لأهل الجزر البريطانية فحسب ، بل إنها لغة التخاطب لأقوام أخرى في استراليا ونيوزيلند وبعض مناطق أفريقيا والأمريكيتين .

ويلسون : هذا حقيقي . وسواء أحببنا ذلك أو كرهناه ، فإن عدداً من أحسن القصص التي كتبت بالانجليزية جاءت من أقلام كتاب افريقيين ،

هناك قصص أيضاً مكتوبة بالإنجليزية بأقلام كتاب من نيجيريا ، وغانا ، وجزر الهند الغربية . والقارىء الإنجليزي فى الجزر البريطانية قد لا يجد هذه الحقيقة سهلة القبول . والكاتب الملون الوحيد الذى يجد قبولاً لدى القراء الإنجليز هو ف . س . نايبول V.S. Naipaul . وذلك لأنه ينقد الحياة فى جزر الهند الغربية ، ويؤمن بمعتقدات تقليدية محافظة ، رغم كونه أصلاً من سكان هذه الجزر .

د . سلامة : ألا ينبغى أن نأخذ فى اعتبارنا أيضاً أن عدداً من روائع التقبص الإنجليزى كتب خارج الجزر البريطانية ، بل إن عدداً من الكتاب العمالقة بالإنجليزية جاءوا من استراليا مثل باتريك وايت Patrick White ، ومن كندا مثل مالكوم لورى Malcolm Lowry ؟

ويلسون : حقيقى هذا . أما عن مالكوم لورى فقد مات ، وكان كاتباً رائعاً حقاً . وباتريك وايت عظيم حقاً وهو صديق لى . ولكنه ينتمى إلى تقليد فى الكتابة انجليزى صميم رغم كونه استرالياً . هو يعيش الآن فى سيدنى ، ولكنه غير راض عن ذلك . وقد عاش فترة طويلة فى أوروبا وفى اليونان بالذات . نعم ما تقوله حقيقى عن ازدهار القصة الإنجليزية خارج الجزر البريطانية . وعليناً أيضاً أن نواجه حقيقة تفوق القصة الأمريكية على القصة الانجليزية حالياً . القصاصون الانجليز يعيشون حالياً فى عالم مغلق . وهذا ما تتصف به حركة الجيل الغاضب وكذلك قصص س . ب . سنو C. P. Snow أنهم يعيشون فى عالم مغلق بمعن فى الاقليمية . الجيل الغاضب يشغل نفسه بالطبقة الوسطى فى إنجلترا وكيف أنها لم تتلق الاعتراف اللائق ، ومن ثم فمعظم قصصهم تدور حول أشخاص قدموا من أقاليم الجزيرة . وقد اتخذ عدد من كتاب الغضب هؤلاء آراء راديكالية فى شبابهم المبكر ، ولكن حين ثبتت أقدامهم تحولوا إلى أقصى اليمين . .

د . سلامة : هل ينطبق هذا على س . ب . سنو ؟

ويلسون : لا ؟ ولكنه ينطبق على كينجسلى أميس ، وجون براين John Braine

وجون أوزبورن John Osborne ، الذين هم الآن يمينيون . وهم أيضاً
أقليسيون منعزلون . وكانوا كذلك دائماً . البورجوازية الصغيرة في كل بلد
دائماً محصورة منعزلة . لذلك جاء الاهتمام بقصص هؤلاء من كونهم منحوا
صوتاً للأقاليم في عالم تتحكم فيه العواصم الكبرى .

د . سلامة : قصة أميس Amis المسماة شخص انجليزي يمين
One Fat English Man قد تكون ذات مغزى في هذا المقام . فبطل القصة
رجل انجليزي منتدب للولايات المتحدة لفترة من الزمن . وهو هناك على غير
استعداد للخضوع لمؤثرات ذلك المجتمع وتلك البيئة ، بل إنه يحكم على ذلك
المجتمع بمقاييس بيئته هو . باختصار هو لا يستطيع التأقلم .

ويلسون : أميس شخص لطيف أعزه كثيرًا ، وله موهبة كبيرة ،
ولكن من على شاكلته من القصاصين مناقضون لجماعة بلومزبرى Bloomsbury
(التي كانت تؤمن بالثقافة الرفيعة) . هو وغيره يظن أن هذه الجماعة
وما ترمز إليه من ثقافة الطبقة المتوسطة العليا قد سيطرت على القصة
زمنًا أكثر مما يجب ، وأن صوت مدن الأقاليم ، وجامعات الأقاليم ،
والبورجوازية الصغيرة لم يسمع من قبل . ولذلك تحدث هو وزملاؤه باسم
هذا القطاع من المجتمع ، وصدق لهم الناس على أنهم ثوريون . وأذكر في
ذلك الوقت في الخمسينات كيف كان ينحون باللوم على الفرنسيين مثلاً لأنهم
لم يهتموا الاهتمام الكافي بحيل الغضب في إنجلترا . لا أرى كيف يمكن لهم أن
يهتموا . ماذا يعنى التقسيم الطبقي الداخلى في إنجلترا بالنسبة للقارئ الأجنبي ؟
هذا موضوع ضيق محدود . ماذا يهم القارئ الخارجى إذا ظفر أهل مانشستر
باهتمام أكبر من ذلك الذى ظفر به أهل ليفربول ؟ ولهذا فاني عزفت عن ذلك
كله . وقد كان هذا العزوف أمراً سهلاً بالنسبة إلى . وقد يرجع ذلك إلى
نشأتى فأنى أصلاً من جنوب أفريقيا ، وكانت عائلتى أصلاً غنية ثم حط بها
الزمن ، فنزلت من طبقة إلى طبقة ، وكنا دائماً الثقل ولذلك فلانى لا أدعى
الفخر بالانتماء إلى مدينة معينة أو إقليم بعينه . وقد عشت في لندن طويلاً ،
ولكنى لا أسمى نفسى لندنياً . وقد ولدت على الساحل الجنوبي لإنجلترا ،

ولكن لا أدعى لنفسى أصلاً هناك . كذلك لا أشعر أن لى جذراً فى جنوب أفريقيا . اللهم إلا نوع من الحب أشعر به نحو المناظر الطبيعية فى الريف هناك . وعلى هذا فأنا إنسان بلا جذر ، عشت لخمسة عشر عاماً فى الريف وهذا يفسر الشئ الكثير بالنسبة لقصصى . أظن أنه يمكن أن تصفى بأنى « بوهيمى » .

د . سلامة : لقد ذكرت هذا عن نفسك فى كتابك « الحديقة البرية » *The Wild Garden* ولكننى أخذت كلمة « بوهيمى » على أنها تشير إلى كثرة تجوالك .

ويلسون : نعم ، ولكننى « جوال ثابت » . وهذا تناقض نابع من العالم الذى نعيش فيه . هو عالم تكنولوجيا دائم التغير ، ومن ثم يصبح الإنسان فيه فى جولان دائم ، ولكن إذا لم يكن هناك أيضاً نوع من الثبات شعر الإنسان بالضياح .

د . سلامة : ليس هذا تناقضاً ، ولكنه نوع من التوفيق أو الموقف العدل .

ويلسون : هو فعلاً نوع من التوفيق . إذ من النادر أن يستطيع الناس تبين الخط الفاصل بين الأبيض والأسود لأن الحياة لا تقطع فى الفصل بينهما ، بل يوجد دائماً مجال للتداخل بينهما . ولعل هذا هو السبب فى أن بعض الناس يعتقد أن قصصى تشاؤمية ، ويعللون ذلك بأنهم لا يجدون لقصصى أبطلاً بالمعنى التقليدى لهذه الكلمة . ولكن إذا سألتنى عما إذا كنت قد التقيت ببطل ، فسيكون ردى أنى لا أعرف فى الواقع ما تعنيه هذه الكلمة ، لا أستطيع أن أثبت أنها تشير إلى رجل عقد عزمه على أن يفعل هذا أو ذاك . لم يمر بى مثل هذا الرجل ، وإذا مر بى فأتى ساراه مدعياً .

د . سلامة : بل لعله لن يكون شخصاً حقيقياً على الإطلاق ؟

ويلسون : قد لا يكون .

د . سلامة : لنستعرض الآن ما كتبته أنا فى مقدمتى للترجمة العربية

لمسرحيتك شجرة التوت ، ولئر ما سيكون تعليقك على ذلك . لقد وصفت هذه المسرحية بأنها تقليدية المبني ، ولكنها ثورية المضمون .

ويلسون : هذه المسرحية سيئة التركيب ، لأن القدوات التي أقتديت بها كانت تقليدية جداً . وقد قال الناقد المسرحي كينث تاينان Kenneth Tynan الذى أعجب بالمضمون ، أن المسرحية مزيج من إبسن Ibsen وجرانفيل باركر Granville-Barker ، وهذا صحيح . فهي تقليدية جداً ، على عكس خبرتي في القصة . إذ في ميدان القصة كنت دائم التجريب ، ومن ثم أصبحت قصصى متعددة الأساليب .

د . سلامة : لعل قيمة هذه المسرحية بالنسبة للقارىء العربى أنها تجمع بين الاتجاهين المتناقضين لبرخت ويونسكو ، أقصد المسرحية الهادفة في مقابل المسرحية العبثية .

ويلسون : أنت بذلك تعطيها أكثر مما تستحق حين تذكر هذه الأسماء اللامعة .

د . سلامة : في هذه المسرحية أنت تتناول ثلاثة أجيال من عائلة بادلى Padley وهي عائلة شيخها الاستاذ بادلى عميد الكلية واستاذ التاريخ المتقاعد . ولا يبدو أن في هذه المسرحية بطلاً معيناً . فما هو وضع الابن جون بادلى (المصلح الاجتماعى الأسطورة الذى يفتضح أمره عبر حوادث المسرحية ؟) .

ويلسون : إلى حد ما يمكن اعتباره نوعاً من « البطل الضد » لأنه الشخص الذى يثبت أن حياته كانت تنطوى على الدجل . وإذا قرأت قصتي دعوة متأخرة Late Call هنسك هارولد ابن الشخصية الرئيسية ، وهو ناظر مدرسة ماتت زوجته . وقد كانا زوجين يشابهان في حياتهما الابن جون بادلى وزوجه . أنا في هذه القصة — كما في المسرحية — أهاجم ذلك العالم الذى تعطى فيه الأولوية للنظم الصارمة دون اعتبار للمشاعر الإنسانية .

د . سلامة : في مسرحية شجرة التوت هناك مقابلة بين المصطفى والملتصق

لورد Peter Lord وشخصية كيرت لاندك Kurt Landeck هل آراؤك هي نفس آراء بيتر لورد ؟ .

ويلسون : نعم بصفة عامة . كان الهدف من هذه المقابلة أن أقول : لابد أن تكون العلاقات مبنية على مشاعر حقيقية . وبيتر لورد يميل إلى جانب العقل والفكر . وليس إلى جانب الإغراق العاطفي ، وهو رجل ذو عزيمة . أما الشخصية الهامة ، والتي تعتبر محك اختبار للشخصيات الأخرى فهي شخصية مسز جيرالدين مور . فهي شخصية عبثية ، ولكن في إطار هذه العبثية يمكن أن نطلق عليها ما يطلق على بعض شخصيات دوستوفسكي « الأبله الذي رفع عنه الحجاب The Divine Fool » . فرغم حديثها العبثي ، وأقوالها الميلودرامية ، فإنها تملك ما لا يملكه الآخرون : شفافية الرؤيا ، واليقين اللدني .

د . سلامة : وأنت تقابل بينها من هذه الوجهة وبين آل بادلي الذين يقودون حياة عقلانية صرفة تغفل الحدس والشعور .

ويلسون : هذه المسرحية مأساوية في الواقع بالنسبة للجانبين . ورغم أنني اتفق مع جوزيف بريستلي حين قال إن الأفضل أن يكون لدينا فاعلو خير بدلا من أن يكون هناك فاعلو شر . ولكن يحدث أحيانا أن فاعلي الخير ينظرون إلى الإنسانية نظرة عقلية محضة دون أن يأخذوا في اعتبارهم طبيعة البشر . وهناك ذلك المنظر التراجيدي في نهاية المسرحية حين يحاول بروفيسور بادلي العجوز أن يبسط يده لزوجته . ولكنها لا تسمح بذلك ، ولا تعترف بالفشل . هو يقول لها « انظري لقد فشلنا » ولكنها لا تعترف وتمضي مقبلة في تقاريرها حول قانون العقوبات في السويد . هذه لحظة مأساوية ، وقد كانت ذات وقع عظيم حين مثلت على المسرح .

د . سلامة : يتضح من هذه المسرحية أيضا أن الدعوة إلى الإصلاح ليست مسألة بطولات فردية ، ولكن لابد أن تكون نتيجة تضافر جماعي .

ويلسون : هذا حقيقي ، ولكن هناك مسألة هامة أخرى أجد نفسي فيها

مناقضاً للماركسية . فأنت لا يمكنك أن تكون صاحب عقيدة تدعو إلى سعادة الإنسان ، دون أن تكن الحب لأفراد البشر كأفراد . لا بد أن تهتم بأفراد البشر كأفراد . كثيراً ما يسمع المرء عن رجل عظيم (أو امرأة عظيمة) قدم الكثير مما غير وجه العالم ، ولكنه لم يستطع أن يقيم صلات طيبة مع زوجته في هذه الحالة يشك المرء فيما قدم ذلك الرجل البطل للعالم . إذا لم يكن باستطاعته اصلاح بيته ، فكيف له أن يصلح العالم ؟ .

د . سلامة : نقطتي التالية هي أنك لا ترى في الغيبات الخالصة ولا في العقلانية المحضة وسيلة للرضا النفسي ، ويقترن بذلك رفضك التام للفلسفات العدمية . هل هذا صحيح ؟ .

ويلسون : هذا صحيح تماماً . ومع ذلك فقد اتهمني الناس بأن لي انجهاً تشاؤمياً عديمياً في قصصي . في هذه القصص جانب ينطوي على اليأس وبعض حوادث القصص قد يؤدي إلى هذا الشعور . برنارد ساندرز بطل قصة الشوكران وما بعده يقضى من اليأس ، بعد أن وصل إلى مرحلة عدمية . وأصبح لا مكان له . وقد يكون هناك شيء من العدمية في قصة أمر لا يضحك No Laughing Matter . فهناك الأخ ذو الميول اليسارية يبدى الشجاعة أحياناً ، وهو صحن ناجح ويختلف مع بعض الأحزاب المناقضة أثناء الحرب الأهلية في أسبانيا ، وهو الشخص الوحيد الذي لديه الشجاعة للكتابة حول هذا الموضوع . ثم إنه لا يستطيع العيش وحيداً ، فيعمل في برامج التلفزيون ، بيد أنه كان دائم النقد لكل شيء . ولذا أصبح أثيراً لدى الجمهور . ومع ذلك فهو يتدهور لأنه صاحب اتجاه عديمي . الواقع أنني لا أحب الناس الذين ضاق أفقهم إلا عن نظرية واحدة لا يحتملون غيرها ، وكذلك أكره العدمية ، أنني أومن بتوفيق متحرر بين هذا وذاك .

د . سلامة : لعل هذا هو السبب في أن برنارد ساندرز قضى عليه بالفشل ، وكذلك آل بادلي لأن كلا منهما كان صاحب اتجاه واحد لا يحيد عنه قيد أنملة ودون تمييز . أما بالنسبة لمسز اليوت ، فانها أنقذت نفسها بعد أن أوشكت على الأنهيار .

ويلسون : نعم لأنها تنقل نفسها ، لأنى أو من بالمواءمة والتوفيق . فرغم كل أخطائها هي امرأة شجاعة جداً . فهي تواجه اليأس الحقيقى ، وتحتمل انهيار أوهامها . لعل من أوقع اللحظات فى قصة كهولة مسز اليوت *The Middle Age of Mrs. Eliot* ، تلك اللحظة التى تواجه فيها مسز اليوت مسر دارلنجتون سكرتير الجمعية الخيرية . كانت مسز اليوت رئيسة فخريه لهذه الجمعية الخيرية أيام ثرائها : والآن بعد أن زالت نعمتها تسأل دارلنجتون الاختصاصى الاجتماعى المحترف هل يمكنها أن تعمل كموظفة فى هذا الحقل . فيرد عليها « أخشى أنك لن تنفعى ، فالأمر جلد مختلف بين كونك سيدة ثرية ، وبين وظيفتك كاختصاصية اجتماعية » . كانت هذه لحظة قاسية بالنسبة لمسز اليوت ولكن كان عليها مواجهتها . ومن هنا يمكن اعتبارها شخصية قوية .

د . سلامة : نقطة أخرى : ليست القوة أو السيطرة وليدة المغالاة فى المناداة بالمبادئ المطلقة ، ولا هى وليدة الإدارة المحكمة التى تغفل الناحية البشرية ، والعلاقات الإنسانية الأساسية .

ويلسون : هذا صحيح تماماً . وهذا على الجانب الآخر من رفض العدمية . وهو موقف يتضح تماماً من القصة التى أوشكت الآن على الانتهاء منها (فى كل مكان فى اللحظة ذاتها *Everywhere at Once* » ^(١) فأنا فى هذه القصة أقابل بين شخصيتين : ذلك العالم الذى عرف بالنجاح والذى أتى بأشياء كان من شأنها بعث حياة جديدة فى آسيا ، ولكن حين يذهب إلى آسيا بنفسه يصبح عاجزاً عن معالجة المحن الاجتماعية التى يراها لأنه كان دائماً شخصاً عقلانياً يؤمن بسيطرة العلم . وهو فى القصة يقابل بشخصية تلك الفتاة الهيبية *Hippy* التى تندمج فى مستعمرة هيبية ، ثم تندمج فى عدة جماعات دينية آسيوية وينتهى بها الأمر إلى الاندماج فى نوع من البرهمانية مع أحد الكهنة السواة *Swami* وتحدث بعض الاضطرابات والفوضى نتيجة لهذا . هاتان الشخصيتان فى القصة تمثلان نقيضين كلاهما سىء : العالم يمثل جانب العقلانية

(١) نشرت هذه القصة بعد ذلك بعنوان « *As If By Magic* » « كأنما هو فعل السحر » .

القسرية المتشددة ، والفتاة تمثل العدمية المسرفة التى تغطط العقل كل حقوقه . وعلى المرء أن يختط طريقاً وسطاً . وهذا ما يجعل الناس يتصورون أنى شخص تقليدى . ففكرة الناس اليوم عن الموقف « الإنسانى الليبرالى » الذى اتخذته هى أنه موقف فيكتورى كوميدى . على الأقل هذه هى الفكرة فى الغرب .

د . سلامة : ما الذى يقصد بالضبط « بالإنسانية الليبرالية ؟ » كثيراً ما استخدمت هذه العبارة مضافة الى اسمك .

ويلسون : أظن أنه يعنى بذلك الشخص الذى ليست له معتقدات لدية محددة ، ولكنه يؤمن بالإنسان وبقدرة الإنسان كقيمة فى حد ذاتها ، وهو يضمن فى ذلك الإيمان بأكبر قدر مستطاع من الحرية والتسامح (ويتفق مع هذا رفض الفلسفة العدمية) . فنحن فى الغرب نعيش فى عالم يبدو فيه أن كل نوع من « اللامعقول » أصبح مستظرفاً . وليس هذا وليد اليوم بل أنه يعود إلى زمن د . هـ . لورنس D. H. Lawrence (الأب الروحى والأصل لكثير من « اللامعقول ») .

ومن ناحية أخرى نحن نعيش أيضاً فى عصر الفاشية الفكرية بأنواعها . الناس فى هلع من العالم الذى يعيشون فيه ومن ثم فهذا هورد فعلهم له : لكم أنا تواق لتأليف كتاب عن روديارد كبلنج Rudyard Kipling . فقد كان رجلاً عظيم الحساسية وكاتباً ذا شأن . بيد أنه علق الآمال الكبار على « الإمبراطورية البريطانية » — وكان ذلك الإطار الأمثل لكثير من معاصريه الذى من خلاله يمكن نشر الحضارة — كان يأمل أن تمنح « الإمبراطورية » الحضارة للعالم وتنسج من البشر نسيجاً متماسكاً ، يمكن معه أن تتحقق المدنية . ولكنه عاش ليدرك أن ذلك لم يكن إلا أملاً زائفاً . وأن الإمبراطورية ما هى إلا مسوح تختفى تحتها الأغراض المادية الصرفة .

د . سلامة : أظن أن كبلنج يصلح أن يكون شخصية فى احدى قصصك . لأنه يمثل الرجل ذا المثل المحدودة الأفق والذى يحاول فرض هذه

المثل بغض النظر عن الآثار السيئة التي يمكن أن نتركها في العلاقات الإنسانية .

ويلسون : أنا مهتم جداً بهذه المشكلة ، وأعالجها في قصصى ، وأنا مقتنع بأهميتها .

د . سلامة : يذكرنى هذا بمحاضرة ألقها احدى المؤرخات من جامعة كمبريدج منذ سنوات هنا فى الكويت وكان اسمها الزابث مونرو Elizabeth Monroe على ما أظن ، وكانت تحاول فى هذه المحاضرات أن تثبت أن الحكم على التاريخ ينبغى أن يأخذ فى الاعتبار الظروف التى أدت إلى اتخاذ قرارات معينة ، لا النتائج التى تترتب على هذه القرارات . وضربت لذلك مثلاً الظروف التى دعت الحكومة البريطانية خلال الحرب العالمية الثانية إلى تحويل الكثير من البلاد العربية إلى حقل كبير للبطاطس لكفاية مشونة الجيش البريطانى المحارب ، دون أن تأخذ فى الاعتبار حاجات سكان هذه البلاد . ما رأيك فى ذلك باعتبارك مؤرخاً ؟

ويلسون : هذا تفسير مزر للغاية . إنى احتقر مثل هذا الرأى . فهو يبرر استغلال الضعفاء ، وأنا أعتبر ذلك أمراً مشيناً ، وقد حاولت فى قصصى أن أتدب بهذا الاستغلال للمستضعفين . ولكن هناك جانباً آخر لهذه المشكلة عالجت فى قصصى ، هو يرد فى القصة التى أوشكت على الانتهاء منها Everywhere at Once ، وكذلك قصة الكهول فى حديقة الحيوان . هذا الجانب الذى لا مفر من مواجهته ، هو سبب انتشار الفاشية فى العالم فى عصرنا الحاضر . إذ ينبغى أن ندخل فى الحسبان أن هناك جماعات ضعيفة من الناس فى العالم ، ليست بالضعيفة ، كما أنها ليست بالقوية ، هى جماعات يمكن وصفها بالعصبية والحبث . وخطورة الموقف ترجع إلى أنه حين يحاول المرء مساعدة الضعفاء ، سرعان ما يتهم بأنه يمد اليد لهذه الجماعات الخبيثة . وهذه هى المشقة التى تواجه « الإنسان الليبرالى » فى مسلكه . إذا أخذنا مثلاً ما يحدث فى أيرلندا الشمالية فى الوقت الحالى ، فإن الأقلية الكاثوليكية على حق

في مطالعها ، ولكي لا أجد مبرراً لسلوك العنف الذي يتخذه الجيش السري هناك ، لا أجد مبرراً لقتل الأبرياء قتلاً عشوائياً بدعوى تحريك الموضوع . لهذا ينبغي أن يوضح المرء أنه إذا كان بصدد مساعدة الضعيف فانه لن يخضع لتأثير العصبيين الغوغائيين . هذه هي المشكلة كما أتصورها . في القصة التي أكتبها الآن هناك اضطرابات الهيبيين وهي مرتبطة بهذه المشكلة . كون هؤلاء الشباب يبحثون عن دين لهم أمر طيب في حد ذاته . وهم يبحثون عن هذا الدين بين فقراء الهند ، وهذا تواضع محمود . ولكن بين هؤلاء الشباب عدد من الزقاء المخاييل ، قوم يودون تغيير العالم لا لخراب فيه ، ولكن لإحساسهم هم بالشقاء . هناك جزء صعب في هذه القصة ، فالعالم يتوزعه صنفان ، صنف متسلط يفرض بطولاته . وصنف يهدم السلطة ويغير النظام كوسيلة للتفريغ عن اضطراب نفسي دون مراعاة للناس من حولهم .

د . سلامة : هل يؤدي هذا بنا إلى الاعتقاد بأنك تؤمن بالمثالية ؟

ويلسون : نعم أنا مثالي جداً . ومنذ فترة كنت أجرى حديثاً مع المحرر الأدبي للـ « لوبزرفر » ، وكنت بصدد التعليق على جيل الغاضبين كنت أبدو استياءً منهم . لتبدلهم من اليسارية المتطرفة إلى اليمينية المتشددة وذلك بعد أن حققوا كسباً مادياً . فتعجب الصحفي لنقدى هذا مذكراً لي بأن آرائى في القصص ذات نبرة واقعية تهكمية . فقلت له هذه الآراء في الكتب ، أما ما أتحدث به فهذا رأيى الشخصي . وأظن أنى في الواقع مثالى أكثر مما أقر به عن نفسي كتابة .

د . سلامة : يقودنا الحديث عن « المثالية » إلى ما جاء في كتابك الحديقة البرية عن الشاعر الانجليزى شلى Shelley . أنت تقول في ذلك الكتاب أنك أحببت منطقة مارلو Malrow بالقرب من أكسفورد لارتباطها بذلك الشاعر الذى عاش فيها .

ويلسون : أرى معجب بشلى كإنسان ، ولكن يبدو أيضاً أنه كان انساناً صعباً . ولكن الشخص الذى أعجب به حقيقة هو لورد بايرون Lord Byron كانت له بالطبع أخطاء عدة ولكنه كان كريماً شجاعاً .

د. سلامة : أظن أنى اختلف معك فى الرأى . فهو لم يكن كريماً ، بل كان أنانياً ، خذ مثلاً سوء المعاملة التى لقيها لى هنت Leigh Hunt على يديه فى ايطاليا .

ويلسون : لقد كان آل هنت Hunt معقدين ، ولكنك على حق . فاذا عدنا إلى شلى Shelley فانه كان مثالياً حقاً . ويؤثر عنه أنه كان يكتب رسائل يدعو فيها إلى السلام ويضعها فى زجاجات ثم يلقيها فى البحر على أمل أن تنتشر رسالته فى أرجاء العالم . أنه يمثل صورة فذة للرجل المثالى .

د. سلامة : ما يلفت النظر فى شلى هو أنه رجل حاول أن يطبق مثله فى حياته ، وأن يعيش طبقاً لهذه المثل . فلم يكن يرى فارقاً بين عالم الأفكار وعالم الواقع .

ويلسون : كم كنت أود أن أشعر بذلك ، ولكن ليست هذه هى الحقيقة . وأنى أعلم أنه لا بد للإنسان من أن يقدم بعض التسليمات للأمر الواقع . بل اى أعتقد أن الشجاعة الحققة تكمن فى القدرة على تقديم هذه التسليمات .

د . سلامة : ولكنى فى الحقيقة أرى أن سلوكك فى الحياة يتطابق مع شلى فى الكثير . فالذى يقرأ كتابك الحديقة البرية The Wild Garden يدرك أن لك تصوراً مثالياً للحقيقة وأنت تحاول أن تغير عالمك اليومى كى يتطابق مع هذه الصورة .

ويلسون : ربما كان هذا حقيقياً . أظن أنك أصبت الصديق فى ذلك .

د . سلامة : خذ مثلاً الرمز الذى تقدمه وهو « الحديقة البرية » الذى ترمز به لإنشاء واحة صغيرة من الحياة على طبيعتها داخل البيئة المدنية للإنسان بعد أن تدخل فى الطبيعة فاجتثها وأنشأ بدلاً منها المصانع والمساكن وما إلى ذلك . أليست تقيم فى مثل هذه « الحديقة البرية » فى إيست انجليا بانجلترا ؟

ويلسون : هذا حقيقى ، ولكن دعنى أقل لك أنه قد تمر بى أوقات أحس معها أن بيتى الريفى وحديقتى البرية أصبحتا كالسجن بالنسبة لى . هذه إحدى

سخریات الحياة : ما أن تبني لنفسك مستقراً حتى يتتابك شعور جارف يدفعك للهرب منه .

د . سلامة : ولقد كانت هذه أيضاً إحدى مشكلات شلى !

ويلسون : حقاً كذلك ! ألم يكن دائماً التنقل ! أليس كذلك ؟

د . سلامة : قلت لى مرة أن أمنيته فى الحياة هى أن تكون لك حديقة برية وأن تكون دائماً التنقل .

ويلسون : نعم ، والتوفيق بينهما صعب . فكى يكون لك حديقة برية ينبغي لك أن ترعاها . ولكنى وجدت حلاً وسطاً . فهى أولاً حديقة « برية » بمعنى أن النباتات تنمو على طبيعتها ، وفى هذا تختلف عن الحديقة « المزروعة » التى تحتاج إلى تنسيق دائم . وكذلك أنا أرتب نفسى كى أكون فى انجلترا إما فى يناير أو فى مارس (رغم الشتاء القارس هناك) لأن فى هذين الشهرين تحتاج الورود للرعاية .

إذا عدنا الآن للحديث عن مسرحيتى شجرة التوت . إن آل بادلى كما تعلم مخطئون فيما قدموا من تصرفات ، أما شخصية كيرت لاندك Kirk Landeck اليهودى اللاجئ ، فينطبق عليها ما قلت عن الزقاء ذوى الخبث ، فهو يسقط على آل بادلى ، وعلى العالم الخارجى شعوره باليأس واتجاهاته الآثمة . وقد برع دستوفسكى فى تصوير مثل هذه المواقف . لقد ألفت عدة محاضرات منذ فترة فى لندن فى سلسلة محاضرات نورثكليف ، تحدثت فيها عن « معالجة الشر فى القصة الإنجليزية » وقد نشرت هذه المحاضرات فى مجلة « المستمع The Listener » . وأنا هنا فى موقف قد يشوبه شىء من التناقض ، إذ بينما ليس لى معتقدات لدنية ، إلا أنى أدرك أن هناك أشياء أكبر من أن تكون صواباً أو خطأ . بل تكون خيراً أو شراً . إذ أنى أرى أن هناك من الناس — مثل إياجو Iago فى مسرحية شكسبير عطيل Othello — من تكون دوافعهم للتخطيط ليست مجرد الخطأ ، وإنما الشر الذى تنطوى عليه نفوسهم . وهذا شىء يصعب شرحه . وقد تلقيت الكثير من النقد والتساؤل

بعد هذه المحاضرات . أناس يسألون كيف يتسنى لى — أنا الذى لا أومن بالمسيحية — أن أقدم هذه الأفكار التقليدية عن الخير والشر .

د . سلامة : أظن أن هذه المسألة تتناول جان بول سارتر . فى مسرحيتك شجرة التوت ، أنت تهاجم فلسفة سارتر هجوماً عنيفاً . ألا يمكن أن تعد شخصية كبرت لاندك شخصية « سارترية » ؟

ويلسون : نعم هو كذلك . لم يكن فى استطاعى بالمرة أن أعاطف مع ما يمكن أن يسمى بالرجل الوصولى المتخفى The Underground Man (أى الذى يحاول الوصول إلى أهدافه بطرق ملتوية) . وقد كانت هذه هى صعوبتى مع كولين ويلسون Colin Wilson رغم أنه جعل إهداء كتابه الدخيل The Outsider إلى . أن الدخيل بالنسبة إلى هو ببساطة هتلر أو نابليون بونابرت مقلوباً رأساً على عقب . أى أنه هو الطاغية مقلوباً رأساً على عقب . هو الطاغية الذى لا يستطيع أن يطغى . هؤلاء القوم يجلسون هناك وهم يجذون أسنانهم ، ويعضون على نواجذهم لعدم استطاعتهم البغى كما يحلو لهم . وعلى هذا فأنا إلى جانب الضعيف ولست إلى جانب متصنع الضعف ابتغاء الالتفاف إلى غرض ما بطرق وصولية لأن هذا الوصولى ينتظر أن تسنح له الفرصة فيطغى حين يمسك بمقاليد الأمور . إنه رجل ذو دوافع شيطانية تحفره كى يكون هتلر أو نابليون . ولعل هذا يفسر أنه على الرغم من أن ميولى مع كتاب ليبرالين مثل فورستر Forster وفيرجينيا وولف Virginia Woolf الذين يعتبرون أن العلاقات الإنسانية لا بد أن تبنى أساساً على أكبر قدر ممكن من التسامح ، إلا أنى أنفهم أيضاً كتاباً مثل كبلنج Kipling وكونراد Conrad . الذين لا يؤيدون فتح المصاريع للحرية . أنا شخصياً أود أن يتاح للناس أكبر قدر ممكن من الحرية ، ولكنى أيضاً أفهم وجهة نظر كونراد ، وكذلك دستوفسكى اللذين يهديان تشككاً ، وأعتقد أن شكهما فى محله ، لأن هناك العديد من الناس الذين تدفعهم الرغبة فى السيطرة على الآخرين إذا أتاحت لهم الفرصة ، وذلك تحقيقاً لشعورهم بالأنانية ، وارضاء لشعور داخلى بكرهية العالم .

د . سلامة : يتحدث برتراند راسل في كتابه الطريق إلى السعادة The Conquest of Happiness ، عما يسميه بالشقاء البايرونى وهو الشقاء الذى يحسه المرء بعد أن تستجاب مطالبه كلها ، فلا يجد مجالاً لطلب المزيد . فالقوة والسيطرة التى لا نهاية لها تؤدى إلى شعور بالخواء .

ويلسون : إن القوة بأنواعها مفسدة . ما عليك إلا أن تذكر شخصاً مثل برناردشو . أنه كان دائماً يحاول أن يفرض نفسه . ومازلت أذكر حين كنت فى يافعا . وكانت روسيا تحت حكم ستالين ، فى وقت كانت تحدث فيه أشياء مفرعة حقاً . فى ذلك الوقت كان برناردشو راضياً عن نفسه تمام الرضا ، وظهرت له صورة فى الصحف وهو يتحدث مع ستالين كتب تحتها « برناردشو يتبادل النكات مع جوزيف ستالين » . يريد شو أن يظهر نفسه بمظهر صاحب القوة الذى بلغ من الشأن أنه يستطيع أن يتبادل النكات مع أشخاص مثل ستالين .

د . سلامة : ولكن شو — كما يتبين من مسرحياته — يدعو إلى أن يعرف المرء قدر نفسه ، ألم يكن شو يحذر من التظاهر ؟

ويلسون : أظن أنه كان شخصية من طراز نيتشه . ألم يكن يعتقد بالإنسان الكامل ، السوبرمان ، أنا فى الواقع لا أومن بذلك ، ولا أحب التواضع المضطجع . خذ مثلاً قصتي دعوة متأخرة Late Call ، أنها تتناول امرأة عادية جداً ، لا تتميز عن غيرها من الناس بأى صورة من الصور . إنها من عامة الناس ، ويقال لها فى القصة أنها لا تساوى شيئاً . وكان عليها أن تحقق ذاتها . ثم هى تدرك أن لكل فرد من البشر كيانه الخاص ، وأن لها كيانه الخاص . لقد بذلت الكثير من الجهد لأخلق شخصية عادية ، ليست ممعنة فى الفقر ، وليست جاهلة تماماً ، ولكنها لبست من الغنى ولا من العلم بمكان . عادية تماماً .

د . سلامة : هل هى تمثل ما يطلق عليه الآن البطل — الضد ؟

ويلسون : هى فى الواقع بطلة تماماً . وبطولتها تكمن فى كونها عادية .

ففى اعتقادى أن كل فرد من البشر له قيمته وأهميته الخاصة . وأنى أشعر بالسخط حين يبدأ الناس فى الحديث عن الفرد البشرى وكأنه لاقيمة له . مثل هذا الاتجاه مؤسف جداً .

د . سلامة : كان حديثنا حتى الآن يتناول أفكارك وآراءك . ومع ذلك فأنت لا تعتبر نفسك قصاصاً يكتب قصصه ليقدم آراء أو مواقف فكرية معينة .

ويلسون : الذى لم نتحدث عنه هو الجوانب التى يصعب التعبير عنها بالكلمات : اجرائى للحوار فى قصصى ، والنكات التى تزخر بها ، وجانب الإضحاك فى هذه القصص . مثل هذه الجوانب تعطى قيمة للأفكار . هذه الأفكار تصبح عديمة الجدوى إذا لم استطع ترجمتها من خلال الفكاهة ، والحوار ، والحيل الفنية التى استخدمها ، وكذلك بناء القصة التى أكتبها . مثلاً يقول عنى مايكل راتكليف Michael Ratcliffe أن قصصى الأولى الشوكران وما بعده وكذا اتجاهات أنجلو سكسونية ، ما هى إلا قصص قصيرة مطولة . قد يكون هذا صحيحاً بالنسبة للشوكران وما بعده ولكنه ليس منصفاً لقصة اتجاهات أنجلو سكسونية . لقد بذلت مجهوداً كبيراً فى بنائها قد لا أبدله مرة أخرى . صحيح أنها منمقة بعض الشيء ، وتقليدية بعض الشيء ، إلا أنها متقنة البناء . خذ مثلاً « حفل عيد الميلاد » فى القصة ، حيث لكل بكلمة صداها فى ذهن جيرالد ميدلتون بطل القصة (أو أحد أبطالها) . هناك حياكة متقنة لما يقال ولتأثير ذلك على جيرالد . حين تند من أحدهم بادرة كلام تخترق تفكيره ويرى المفارقة فيها إذ هو يفهمها فى ضوء آخر . وتنكشف له سخریات الحياة نتيجة لهذه المقارقة . وعلى هذا فالقصة متقنة الحياكة . فانه يمنى جداً أن تكون قصصى كذلك . كنت منذ فترة فى برنامج تليفزيونى بالبحر مع إحدى الناقدات هيلارى سبرلنج ، وكنت أتحدث عن الأفكار فى قصصى . ولكنها قالت « لا تتحدث عن ذلك يا مستر ويلسون ، أنا لا أقرأ كتبك للأفكار ، وإنما لحياكتها وتراكيبها المتقنة » .

د . سلامة : ولكن قصصك متباينة التراكيب . لقد قرأت أنا قصة الشوكران وما بعده منذ أمد ، وما زلت أذكر أثرها في نفسي ، لقد أعجبت كثيراً بسرعة تغييرك للمشاهد ، والحركة الدائرية للأشخاص ، ولكنى لاحظت في قصصك الأخيرة ميلا إلى التمهّل وإلى التأمل .

ويلسون : نعم الشوكران وما بعده ذات تركيب سينمائي إلى حد كبير . يقول مايكل راتكليف Michael Ratcliffe أنها سلسلة من القصص القصيرة أدمجت في واحدة . أتعلم أن عدداً كبيراً من الناس يقولون ذلك لأنى بدأت بكتابة القصة القصيرة . لذلك يصبح من اليسير وصف قصصى الأولى الطويلة بمثل ما ذكره راتكليف .

د . سلامة : ولكن الأمر جد مختلف بالنسبة لقصة كهولة مسر اليوت ؟

ويلسون : نعم أنها مختلفة ، وذات تركيب مختلف ، لأن كل قصة محكومة بموضوعها الذى يتطلب شكلاً مختلفاً . فالخط الروائى قوى جداً في قصة الكهول في حديقة الحيوان The Old Men at the Zoo . ما لم نتحدث عنه أيضاً هو الفكاهة والسخرية في قصصى . قد يصعب أن نصف نوع ما أقدم من فكاهة في كلمات ، ولكن الواقع أن قصصى تعتمد في تأثيرها بدرجة كبيرة على كونها مضحكة . ولا يقتصر هذا على الحوار اللاذع . ولكنى أعتقد أيضاً أن بعض تأثير هذه القصص يأتى من تحريك الشخصيات في جمهرة ومجموعات تحريكاً درامياً . فأنا مثل المخرج السينمائى ، أحرك شخصياتى في جمهرة جيئة وذهاباً ، وسترى في معظم قصصى مشاهد تتجمع فيها كل الشخصيات معاً . نخذ مثلاً منظر مصرع مسر اليوت في المطار الآسيوى وسط تلك الجموع الزاخرة الحاشدة في المطار ، ونخذ مثلاً الحفلات العديدة التى تعج بها قصصى ، مثل افتتاح مؤسسة فار دن هول Varden Hall في قصة الشوكران وما بعده ، ومؤتمر الأساتذة لمناقشة الكشف الأثرى في قصة اتجاهات أنجلو سكسونية ، وهجوم الرعاع على حديقة الحيوان في قصة الكهول في حديقة الحيوان ، وغير ذلك كثير . حتى في قصة دعوة متأخرة

التي هي أكثر قصصى ألفة ووداعة ، فهناك اجتماع البلدية لمناقشة إنشاء طريق رئيسى للبلدة الجديدة . لقد تعلمت هذا الأسلوب فى المعالجة من ديستوفسكى فى قصته ذو الجنة The Possessed هناك منظر مشهور . ستافروجين يجتمع بالمتأمرين الآخرين ، ويحضر الاجتماع الشرير بيتر باهانبسكى الذى هو من طراز أياجو Iago ، وهدفهم من الاجتماع القيسام بمظاهرة ما . ليس فى تقديرهم أن يقوموا بثورة ، وإنما يحاولون أحداث شغب فقط . ولهذا يجتمعون وتحضر زوجة العمدة ذات الأفكار المتحررة ، وتبدأ الشائعات فى الانتشار أن ثمة أشياء ستحدث ، ويتقاطر على المكان أقوام من الناس ، أحدهم به مس من الجنون ، ويقف أستاذ التاريخ ليقراً بحثاً له ويطيل فى القراءة ، وتتردد فتاة شابة مرات لترفع صوتها منادية « سيداتى ، سادتى ، أنا مندوبة طلبة العالم » .. وهكذا . مثل هذا المشهد هو ما أحاول تصويره والاقتداء به فى قصصى . عند نقطة معينة فى كل قصصى تتجمع كل قوى الانفجار بشكل درامى . هذه التجمعات لا تضم الشخصيات فحسب بل تضم أناساً وجماهير لا تحدد أسماؤها . وهذا يتيح الإحساس بأن هذه الشخصيات تتحرك ضمن إطار عالم فسيح رحب .

د . سلامة : ليس هذا مجرد تأثير استعراضى ، بل يبدو أن له علاقة موضوعية بمجرى القصة .

ويلسون : هو انفجار يحدث فى القصة . تتوأكب حوادث القصة فى تتابع مؤدية إلى هذا الانفجار مرة واحدة . والمشكلة بعد ذلك هى لم الشمل . بعض الشخصيات تغرق ، والبعض يطفو فوق السطح . فى قصة كهولة مسز اليوت هناك أكثر من انفجار حقيقة ، ولكن الانفجار الرئيسى يحدث فى المطار حين يقتل مسز اليوت ، ثم هناك بعض الانفجارات الأخرى بعد عودة مسز اليوت .

د . سلامة : قد لا يرضى عدد من النقاد عن تقديمك شخصيات بلا أسماء فى قصصك (رغم أنه عرف عن ديكنز Dickens أنه كان يفعل ذلك) . بعض كتاب القصة الفيكتوريين مثل ترولوب Trollope

وثاكرى Thakeray يقدمون شخصياتهم إلى القراء تقديماً رسمياً كما يقدم الحاجب زائراً في حفل رسمي .

ويلسون : أجد في كتابات ترولوب وثاكرى الكثير من الثروة والخط . أما بالنسبة إلى فاني أفضل أن تستمر ذروة التوتر خلال القصة كلها . ومن هذه الوجهة فإن إحدى القصص التي كان لها تأثير كبير على وبالذات على قصتي كهولة مسز اليوت هي قصة مسز دلاوى Mrs. Dalloway للكاتبة فرجينيا وولف Virginia Woolf هناك في قصة مسز دلاوى Mrs. Dalloway تجتمع خيوط القصة في ذروتها في حفل الاستقبال الذي تقيمه مسز دلاوى . أنها لم تكن قد التقت قط باخصائى المخ الذى أشرف على علاج مسز وارين سميت . ويذكر عرضاً اسم الفتى الذى أقدم على الانتحار . وهذا يترك أثره في نفسها . ويمثل الحفل نقطة التقاء لكل مجريات الحوادث .

د . سلامة : بعض النقاد يقارنون قصة كهولة مسز اليوت بقصة الكاتبة جورج اليوت الطاحونة على نهر فلوص The Mill on The Floss ، ويقولون أن مسز اليوت هي ماجى تاليفر Maggie Tulliver عصرية .

ويلسون : أفضل الاعتقاد بأن مسز اليوت هي امتداد لمسز دلاوى Mrs. Dalloway . ولكنى أرى أن كل هؤلاء البطلات من النساء تمتد من خلال تقليد واحد . أتذكر أن مسز اليوت أثناء رحلتها بالطائرة ، كانت تقرأ العديد من القصص الفيكتوري ، وكانت شديدة الإعجاب ببطلات هذه القصص ، هؤلاء الفتيات الفيكتوريات اللاتي يبعثن عن نخرج . أنه خط نسائي تمتد يعود في الأصل إلى إحدى بطلات القصص الأولى ريتشاردسون Richardson في القرن الثامن عشر وهي كلاريسا Clarissa . ويمتد هذا الخط فيشمل قصتي دعوة متأخرة Late Call . أنى حريص أن تكون الشخصية الرئيسية في قصصى امرأة .

د . سلامة : الآن وقد ذكرت قراءات مسز اليوت ، يحق لنا أن نذكر قراءات أخيها دافيد الذى كان يهتم بالقصصى المفكر ويليام جودوين William Godwin . بما أن مسز اليوت كانت على النقيض من أخيها ،

فهو نفهم من ذلك أنك ترى تضاداً بين جودوين الذى كان يحبه دافيد ،
وبين دكنز الذى كانت تحبه هي ؟

ويلسون : نعم هناك اختلاف ، ولكنى أحب قصص جودوين حباً
جماً . لقد كتبت دراسة عنه ، وأخص بالذكر قصته كاليب وليامز
Caleb Williams . وعلى كل فقصص جودوين معروفة بأنها قصص
أفكار ، وكما تعلم أنا لا أميل للقصة التى تطفئ فيها الأفكار على الناس .

د . سلامة : ومع ذلك فإن قصصه تحتوى دائماً على لحظات فاصلة تتغير
فيها المقادير فجأة . هل قرأت قصته سانت ليون St. Leon وما رأيك
فى معالجة جودوين للعلم واستجلاء أثره على أقدار شخصياته ؟ .

ويلسون : أنى أعد قصة كاليب وليامز Caleb Williams رائعة ، كما
أنى أحب سانت ليون St. Leon وما تذكره عن استخدامه للمعلومات
العلمية صحيح ، كما كان له اهتمام أيضاً بالسحر . كان أحد القلائل الذين
أدركوا ذلك . فى القرن السادس عشر لم يكن يفرق بين العلم والسحر . لقد
نبعا من نفس المصدر ، وكان عدد من أبرع علماء القرن السادس عشر
سحرة فى نفس الوقت . لقد أصبح شبه مؤكد الآن أن شخصاً مثل برونو
جيوردانو Bruno Giordano قد أحرق كمشعوذ ، لأنه . كان يحاول
استخدام قوى سحرية ، ولكنه جاء بعدة اكتشافات علمية أيضاً . فالمسألة أنه
لم يكن هناك خط فاصل بين العلم والسحر .

د . سلامة : ما رأيك فى قصة فرانكنشتين Frankenstein التى كتبها
ابنة جودوين Godwin ماري شلى Mary Shelley فى أوائل القرن
التاسع عشر ؟

ويلسون : أعجب بها ، وإن كانت ليست فى مستوى كاليب وليامز
Caleb Williams ولكنها تنطوى على أسطورة خارقة .

د . سلامة : أنها تتناول العلم حين ينفصل عن الدين ، حين يصبح العلم
مجرد متابعة معملية يصبح خطراً على الدين .

ويلسون : أنها تعالج العلم حين يصبح تكنولوجياً .

د . سلامة : سمعتك تتحدث عن الفنان كنوع من الحاوى ، وعن كاتب القصة فى عالمه كلاعب فى شرك . ومن حديثنا الآن يتبين لى أنك لا تأخذ عايلك على أنه مجرد شرك . واضح أنك قصاص يأخذ فنه مأخذ الجد .

ويلسون : نعم أدرك وجهة نظرك . لقد كنت أتحدث عن ثاكرى Thackeray وحيله وألأعيبه الفنية . الحقيقة أن القصاص فى العالم الحديث يحيا حياتين . عليه أولاً أن يعنى ما يقول ، والمسألة بالنسبة إليه أيضاً ما هى إلا « لعبة » . هو جاد ومازح فى آن واحد . فالقصص التى كتبها تستحوذ على وتهمنى جداً . ما أقوله فى هذه القصص له أهمية قصوى بالنسبة إلى . ما يهمنى أثناء عملية الكتابة هو أن أدخل فى أغوار الأحداث كما تحدث ، حتى أصبح وإياها شيئاً واحداً ، أدخل فى خضمها وافتاعل بها . هذا هو جانب المحاكاة فى الفن ، ولكن هناك عنصر « اللعبة » أيضاً ، وهو عنصر لازم إذا كان للقصة أن تتخذ شكلاً متقناً . وهذا يؤرقنى بالنسبة للقصة التى أكتبها حالياً . إذ أنى لم أخطط لها بدقة ، ولذلك خرجت من كتابتها بقليل من المتعة . يحق للسرد أن يخرج من ممارسة الكتابة بالكثير من المتعة ، ولكنى لم أحظ بالكثير من ذلك أثناء كتابة هذه القصة ، لأنى مهدت لها بالقليل من التنظيم . كان هدفى أن تكون القصة أكثر انطلافاً وحيوية ، وألا أقيد مجرى الحوادث مسبقاً بتخطيط صارم . ولكن التخطيط هو الذى يمثل جانب أحكام « اللعبة » . أن المتعة العظيمة تأتى قبل بدء الكتابة فى التخطيط والتخيل لما يمكن أن يحدث فى القصة . وحين تقول لى ناقدة مثل هيلارى سبرلنج Hilary Spurling أنها لا تهتم بالأفكار بقدر ما تتجاوب مع الحياة المتقنة ، فهى هنا تتلقى جانب « اللعبة » فى فنى .

د . سلامة : هل أستطيع أن أضع ذلك فى كلمات أخرى فأقول إن « اللعبة » الممتعة تأتى من كيفية الصياغة وليس من جانب الآراء والأفكار .

ويلسون : لا ! أن فلسفتى تعينى ، ولكن « اللعبة » تكمن فى كيفية الصياغة .

د . سلامة : أليس لهذا علاقة بتصورك لماهية « الحقيقة » ؟ .

ويلسون : لا ! ولكن ينبغى أيضا أن ندرك أن القصة ليست كتابة توثيقية . إذا كانت توثيقية فالأحرى بنا أن نلجأ لعلماء الاجتماع بدلا من كتاب القصة . حقيقى أن القصة تستخدم عالم الواقع ، ولكنها تتخذ منه تكأة يستند إليها القارئ فى خروجه إلى عالم نسيجه من الخيال ووجوده خارج نطاق مظاهر الأشياء .

د . سلامة : بعض النقاد قد يكون لهم رأى آخر فيقولون أننا نقرأ القصة لنحقق فى الخيال تجربة لم نستطع تحقيقها فى الواقع . لأنى لا أملك السفر عبر العالم فى نطاق خبرتى اليومية ، فأنى أقرأ قصصك وأشعر بالرضا لمشاركة أبطالك فى السفر حول العالم .

ويلسون : قد يكون الأمر كذلك ، ولكنى أتشكك فى القصص التى يقال عنها أنها تسلى القارئ وتستغرقه إلى حد أنها تخدر ملكاته الفكرية . ولهذا السبب فأنى أحاول دائما أن أغير أسلوبى من قصة إلى أخرى مما أدى إلى أن قصصى ليست واسعة الانتشار . (حقيقى أنى حققت نجاحا لا بأس به . ولكنى كنت أود الوصول إلى جمهور أوسع) . مثلا نخذ كاتبا مثل س . ب . سنو C. P. Snow فى علاقاته مع أولئك الذين يعشقون قصصه . أنهم يقرأون هذه القصص قراءة آلية ، لدرجة أنى أشك أنهم يلحظون شيئا مما يقوله (هذا إذا كان هناك ما يقوله) لأنه كاتب ردىء . وهو يكتب بنفس الأسلوب دائما ، وقد تعود الناس منه ذلك . وكذلك كان الأمر بالنسبة لأنتوني ترولوب Anthony. Trollope فى القرن التاسع عشر . وهذا يعنى أن القارئ يأتى إلى النهاية كما بدأ ، ويخرج صفر اليدين .

د . سلامة : هل هؤلاء الكتاب تأثير مثل التنويم المغناطيسى ؟ .

ويلسون : هو كذلك . هؤلاء الكتاب « يتيمون » قراءهم . أما أنا فأفعل شيئاً مخالفاً . في كل قصة أغير من أسلوب معالجتي . وهذا يقتضي مجهوداً كبيراً . كما أن له تأثيراً على انتشار القصة . ففي كل مرة أفقد عدداً من القراء ، ويقتضي الأمر وقتاً طويلاً كي تجتذب قراء جدداً . ولكنني أحصر على هذا التغيير في المعالجة لأنني أود أن أضطر الناس إلى الاحتفال بما أقول . قد يخطئون الفهم ، ولكن هذا الخطأ في نحد ذاته دليل على محاولة الفهم . قد يقول قائلهم « أنا لم أحب هذه القصة كما أحببت سابقتها » . حين يقول ذلك فقد بدأ يفكر . أذكر حين صدرت لي قصة الكهول في حديقة الحيوان ، كتب الناقد جوليان سيمونز تعليقاً سررت له كثيراً . قال « قد يبدو أن قصة مستر انجس ويلسون الجديدة من أغرب ما كتب . ما أغربه من كتاب يتناول ما يدور في حديقة الحيوان خلال حرب أهلية مزعومة تقع في المستقبل . ولا أدري ما الذي يدعو ويلسون لمعالج مثل هذا الموضوع الغريب . وأني من المعرفة بأعمال ويلسون بحيث يمكنني أن أقول ، إنه إذا كان قد فعل ذلك فلا بد أنه فعله لسبب وجيه » .

هذا هو ما أطلب من قرائي أن يشعروا به .

د . سلامة : لاحظ أنك تعطى اللغة أهمية كبرى . لا أقصد أنك تنسق الأسلوب ، ولكن يبدو أن لك رأياً خاصاً في قيمة اللغة كوسيلة للتعبير ، وفي إبراز خفايا الشخصيات .

ويلسون : نعم أنا أهتم جداً بالحوار . لا بد أن يكون الحوار صادقاً ودقيقاً . ولكن بالنسبة للأسلوب ، فإن أسلوبى تقليدى بصفة عامة . وفي الطباعات الأمريكية لكتبي ، وخاصة كتابي عن تشارلز ديكنز ، كانت تظهر هوامش تنبه القراء إلى أن يعتادوا مني استخدام الأسلوب القديم . وسأذكر لك ما لن تجده في أسلوبى ، لأنى لم أتأثر بالمرّة بالكاتب الأمريكى همنجواى Hemingway . كثير من الكتاب المعاصرين تأثروا به مثل كريستوفر أشروود Christopher Isherwood ، وبرتشيت Pritchett ، وأظن أيضاً كينجسلى أميس Kingsley Amis . تقطيع الجمل إلى مجرد

تركيبات بسيطة ، لا أميل إلى مثل هذا الأسلوب في الحوار ، ولا أميل أيضاً إلى الديالوج المبتور المكون من جمل مجتزأة ، الذى كان سائداً في الثلاثينات . يقول الرجل ذو المعطف « مساء الخير » فترد الأنسة « مساء الخير » ، فيقول هو « يبدو أن المساء بدأ يطول » ، فتسأل هى « أهو كذلك ؟ » . ويستمر الحوار هكذا إلى ما شاء الله بصورة غير محتملة . لقد كانت محاولة للتخلص من أسلوب القرن التاسع عشر الكلاسيكى في الكتابة ، ولكنى أفضل مثل هذا الأسلوب الفنى ، وجملى طويلة ومترابكة .

د . سلامة : يتبين للمرء من قراءة قصصك أنك دائماً تؤكد قيمة الكلمات بالنسبة للشخصيات . يبدو أن شخصياتك لا تفكر من خلال مجردات ، ولكن تفكر من خلال كلمات .

ويلسون : أظن أن هذا يرجع أيضاً إلى تأثير فيرجينيا وولف Virginia Woolf وخاصة قصتها الأمواج The Waves يقرأ الناس قصة الأمواج ويقولون أن الشخصيات التى فى هذه القصة تتشابه . من يقل ذلك لم يقرأ القصة بتمعن . فكل شخصية من هؤلاء تتميز عن الأخرى ، وهم يتمايزون عن طريق استخدام الرموز . فكل شخصية رموزها الخاصة التى لا تتداخل فى شخصية أخرى ، من ألوان ، وزهور ، وحيوانات وما إلى ذلك . ولعلك قد لا تنظت فى قصصى كيف أنى أيضاً استخدم الكثير من الرموز من حيوان وطير ، وزهر ، وحياة طبيعية .

د . سلامة : وكذلك التوارد اللفظى ؟

ويلسون : التورية ، نعم أنا مغرم بالتورية . فكل عناوين قصصى القصيرة توريات . أن التورية فى العنوان تختصر كل معنى القصة . مثلاً أقصوصة « الزمرة الخطأ » The Wrong Set تناول امرأة ظنت أن ابن أخيها دخل فى زمرة لا تليق به ، فقد أصبح شيوعياً ، بيد أن حقيقة الأمر أنها هى تأتى من زمرة أشد خطأ فأصلها راقصة مغنية فى كبااريه !!

د . سلامة : ألم تستق عنوان هذه الأقصوصة من حادثة حقيقية مرت بك ؟

ويلسون : نعم قال لى أحد الأساقفة ذات يوم أن ابنته انضمت إلى الزمرة الخطأ في مدينة بورنموث Bournemouth ولما لم يكن هناك ما يشين في هذه المدينة المهذبة تساءلت ماذا يعنى ، فاتضح أنها تختلط باتباع بعض المذاهب البروتستانية التي يخالفها الأسقف . وعلى هذا « فالزمرة الخطأ » مسألة نسبية تختلف من شخص إلى آخر .

د. سلامة : أود أن أنتقل إلى نقطة أخرى . لقد تناولت موضوعات تاريخية في قصصك كما هو الحال في اتجاهات أنجلو سكسونية ، وفي شجرة التوت تدور الأحداث داخل عائلة بادلى وهو أستاذ للتاريخ . وقد كنت أنت أيضاً دارساً للتاريخ . هل أفهم من معالجتك للتاريخ أنك لا تأخذه على أنه مجرد سرد للوقائع ، بل إن دراسة التاريخ لها أهمية وظيفية في تطور المجتمع . يتضح هذا من الكلمات التي تأتي على لسان شخصية بيتر لورد Peter Lord في مسرحية شجرة التوت .

ويلسون : أنا أومن بذلك بالتأكيد . وهذا يتفق مع اتجاهى كانسانى Liberal Humanism فالتاريخ هو عرض لنمو الروح الإنسانية . هذا هو الأمر ببساطة ، وإن بدت تلك نظرة تقليدية لمفهوم التاريخ . ومن ناحية أخرى هناك قاعدة أشمل أرسى عليها مفهومى للتاريخ . فقد درست التاريخ في أكسفورد في فترة كان أكبر المؤرخين محافظة خلافاً متأثرين بأسلوب ماركس . كان العديد منهم مؤمناً بهجل Hegel وكانوا محافظين Tories ولكنهم كانوا « هيجيليين ماركسيين » بمعنى أنهم افترضوا أن المجتمع يتطور تطوراً عضوياً « وكانوا يعطون أهمية للصراع الطبقي . كان لهذا تأثير ضخم على تفكيرى . أما التأثير الكبير الآخر فقد جاء من فرويد Freud (الواقع أنى لم أقرأ الكثير لفرويد مباشرة ، وأن كنت قد قرأت شيئاً من ماركس ، ولكن فرويد وماركس تركا أترأ كبيراً فى كل ما تعلمته من تاريخ) . فرويد وماركس كلاهما اتجها نحو فكرة الجبرية - والإيمان بهذه الجبرية متشبهت بى ، وقد حاولت عبر الزمن أن أخلص منه واخترق أسواره . وعلى هذا فأنا أومن بأن التاريخ عرض لتطور المجتمع ، بيد أنه لا ماركس

ولا فرويد ولا معظم الأديان التي أعرفها أفلح في إعطاء تفسير كاف لهذا التطور .

د . سلامة : سبق أن عرضنا لقصصك ، ولآرائك ، وانجاهك كمؤرخ ، هل لك أن تحدثنا الآن في شيء من التفصيل عن خبرتك في المسرح ؟ .

ويلسون : لقد كتبت للمسرح مرة واحدة ، وأخرجت هذه المسرحية شجرة التوت ست مرات منها مرة للتلفزيون ، كما كتبت أربع مسرحيات تايفزيونية منها واحدة كانت مستقاة من إحدى قصصى القصيرة . وكانت خبرة المسرح بالنسبة لى ممتعة حقاً . ولو أنى كنت أصغر سنأ لمضيت فى الكتابة للمسرح والسينما والتلفزيون . ولكن هذه الوسائل تقتضى زمناً طويلا حتى يصل ما يكتبه المرء إلى الجمهور . حقيقى أن بعض القصصاين يعانون زمنا طويلا قبل أن تقبل قصصهم للنشر . (وهذا ما لا ينطبق على الآن) ولكنه من الصعوبة بمكان أن تجد المسرحية طريقها إلى المسرح . مثلا كان على أن أنتظر زمناً طويلا مملا قبل أن تعرض مسرحية شجرة التوت على المسرح رغم أنى كنت أعرف اثنين من المخرجين معرفة جيدة وأبدى كل منهما استعدادا لإخراجها . ولكن لم يحققا لى شيئاً . حين تدخل عنصر الزمن فى الاعتبار وكذلك العوامل الأخرى التى سأذكرها ، س نجد التفسير لانصرافى إلى القصة ، حين تخرج المسرحية على المسرح فهى ليست كلها من إنتاجك وخاصة المسرح فى الوقت الحاضر الذى هو مسرح مخرج ، وكذلك السينما التى هى سينما مخرج . انظر مثلا إلى بنلوب جيليات Penelope Gilliatt التى كتبت نص فيلم « يوم الأحد ، يوم الأحد الملعون » Sunday Bloody Sunday ، فى هذا يتبين أن المخرج هو الذى لعب الدور الرئيسى . وكذلك الحال بالنسبة للمسرح . وقد وجدت من خبرتى فى ظروف مسرحية (شجرة التوت) ، أنى لست مقيدا بالمخرج فحسب ، ولكن بطلبات الممثلين أيضاً . كل منهم يأتى لى بمصاعبه . ولإحساس منى بعدم الثقة (شأنى فى ذلك شأن العديد من الفنانين) كثيراً ما كنت أروض هذه الطلبات وأعدل فيما كتبت لإرضاء للمخرج والممثل . كنت فى الواقع أعاد العمل معهم جميعاً على طول الخط .

لقد أخرجت هذه المسرحية لأول مرة في بريستول . وكان في اعتقادي
اخراجاً ممتازاً . تم أخرجت في لندن على يد جورج ديفاين George Devine
وكانت أول مسرحية تقدمها فرقة التمثيل الإنجليزي English Stage Company
المشهورة التي بدأت حركة العضب بعرض مسرحية أوزبورن Osborne
انظر غاضباً إلى الوراء Look Back in Anger فيما بعد . وكان من
أصدقائي من شاهد اخراج مسرحيتي في بريستول واخراجها في لندن
بمجموعة جديدة من ممثلي الحى الغربى . وكان تعاقبهم أنه حدث تغيير كبير
في المسرحية ، فقد تبين لهم أنى حذف شخصية بأكملها وأجريت تغييرات
أخرى . والسبب أن ممثلى لندن لم يشاءوا تكرار ما سبق أن قدمه ممثلو بريستول
فقدموا فهماً آخر للمسرحية . كنت أعدل في المسرحية بصورة لا شعورية
حتى أدركت في النهاية أن نمة تغييرات جوهرية قد حدثت . وقد قال لى
جوزيف بريستلى Joseph Priestly حين تحدثت معه في هذه الصعوبات
مع الممثلين قال « ممثلين ! لا يهمنى أمرهم . أنا أذهب لأول بروفة . ثم
أذهب بعد ثلاثة أسابيع مرة أخرى وأقول هذا كله خطأ ، هذا كله خطأ .
أعيدوه ثانية ! حتى ولو لم ألق نظرة واحدة » . وأنا طبعاً لا أستطيع أن أفعل
ما يأتية بريستلى Priestly ، إذ أن مزاجى من نوع آخر يتعاطف مع
الناس ، ولكن ذلك يكلفنى كثيراً . وعلى كل فهناك فرصة اعداد بعض
قصصى للعرض السينمائى . وسأكون سعيداً لو بعث بعض هذه القصص لتعد
سينمائياً ، ولكنى لا أعتقد أنى على استعداد لإعاده كتابة الحوار بنفسى . لقد
عرض على أن أقوم بإعداد الحوار لقصتي أمر لا يضحك No Laughing
Matter . وأمضيت ساعات طويلة في سان فرانسيسكو أناقش أحاد كبار
المنتجين المخرجين حول ما ينبغى عمله كى تقدم في هيليوود . وفي النهاية
رفضت العرض رغم أنه كان جزيلاً من الناحية المادية ، وما زلت أعتقد
أنى كنت على حق في هذا الرفض . فقد كانت أفكارهم كلها هراء ، وكان
على أن أختار بين الرءوخ لهم مما قد يؤدى إلى كارثة ، أو أن أقضى ثلاث
سنوات في صراع معهم دون جدوى . وعلى هذا فانه من الأرجح في سنى

حيث إنى قد قاربت الستين أن أقتصر على كتابة القصة . لقد حققت فيها نجاحاً ، وآمل أن أحقق المزيد منه . فأنا أعتقد أن القصة المكتوبة ستظل محافظة على قيمتها ، إذ هى الشيء الذى يمكن لقارئ أن يصطحبه معه ويراه فى مهل وترو ، وأن يفهمه على الوجه الذى يراه فى حرية ، أما بالنسبة للفيلم أو المسرح ، فالقارئ لا يرى إلا وجهة نظر المخرج والممثلين . ومن ناحية أخرى فإن هذا لا يعنى أن نغبط فن السينما أو المسرح حقاً ، ونتجاوز عن أصوله وأهميته . جراهام جرين Graham Greene مثلاً يدفع بقصصه لتعالج فى السينما ، وأنا آخذ عليه قوله أنه يفعل ذلك للحاجة إلى المال ، لا عن اهتمام خاص بالسينما . الحاجة إلى المال أمر مقبول ، ولكن إذا كان للدسء أن يكتب للسينما . فعليه إذن أن يدرك أن السينما فن خاص له متطلباته وأصوله التى يجب أن تراعى عند كتابة القصة بغية العرض السينمائى . وعلى هذا فأنا لست ممن يقللون من شأن السينما والمسرح أو الفنون المرئية ، ولو أنى كنت أصغر سنأ لكان هذا هو العالم الذى أختار أن أعيش فيه . ولكنى فى سن الستين أعتقد أن ممارسة القصة أنسب لى . ثم هناك سبب آخر جوهرى . منذ ظهور بنتر Pinter وأوزبورن Osborne فى مجال المسرح ، أصبح المسرح الإنجليزى حالياً مسرح ممثل ، فكلاهما يعمل بالتمثيل أصلاً ، تدرجاً فى مراتبه من أقل الدرجات فى مسرح الريبورتوار ، حيث كان عليهم الاشتراك فى مسرحية جديدة كل ليلة - ومن أدنى الحرف على خشبة المسرح ، حتى أرتقوا إلى ما هم عليه وكتبوا للمسرح . لأول مرة منذ عصر شكسبير ، يصبح المسرح الإنجليزى على أيدى هؤلاء « مسرح ممثل » . أن المسرحية التى كتبها شجرة الثوت جاءت فى ذيل « مسرح الكاتب » - مسرح شو Shaw وموم Maugham - الذى لم يهتم أساساً بفنون التمثيل المسرحى ، ولكن كان مسرح أفكار . ولذلك فأنى لا أعتبر الوقت الحالى مناسباً أو موافياً لكاتب قصة مثلى أن يكتب للمسرح . والقصاصون منا الذين حاولوا لم يكن نصيبهم النجاح . حاول كسل من ميوريل سبسارك Muriel Spark ، وجراهام جرين Graham Greene ، وايريس مير دوك Iris Murdoch

ووليام جولدنج William Golding وحاولت أنا . وقد حقق بعض منا شيئاً من النجاح . ولكنه ليس النجاح الذى حققه بنتر Pinter وأوزبورن Osborne . ذلك النجاح الحقيقى الذى بدأت معه حياة جديدة فيما يمكن تسميته « مسرح المسرحيين » .

د . سلامة : هل لى أن أسألك رأيك فى بعض كتاب المسرح المعاصرين أنت تعلم أننا على وشك اصدار الترجمة العربية لمسرحيات يونسكو Ionesco فى سلسلة « المسرح العالمى » التى أشرف على توجيهها هنا فى الكويت . فما هو رأيك فيه ككاتب مسرحى ؟

ويلسون : لا أكن لمسرحيات يونسكو نفس الإعجاب الذى أكنه لمسرحيات صمويل بكييت Samuel Becket . فى اعتقادى أنه إذا كان للمرء أن يتم بمسرح العبث . فعلى المرء أن يغوص إلى أغواره . إني أجد يونسكو مجرد كاتب باريسى (رغم أصله الرومانى) . وأعنى بذلك أن له صفة تتميز بها فنون « باريس » وهى صفة « الشطارة » . فهو يتصف بالشطارة أكثر مما يتصف بالعشق . أما بكييت Becket . فعبثيته موجهة حقاً ، فهو يكثرث للبشر . ويهتم بأمرهم . حتى حين يقدمهم - كما هو الحال فى لعبة النهاية End Game - وهم يعيشون فى أوعية القمامة . هذا الاكتراث بالبشر لا أجده فى يونسكو . صحيح أن مسرحيات يونسكو تجتذب المشاهد وترك فى ذهنه عدة أسئلة ، ولكن يبدو أنها تنبى دائماً حول حيلة بارعة مثل نمو جسد بشرى حتى يملأ المكان . لو أنه يكتب نثراً لقلت أنه كاتب قصة قصيرة وليس رواية طويلة لأن كل مسرحية من مسرحياته تعتمد على حيلة بارعة واحدة . ومثل هذا يمكن أن يقال أيضاً عن هارولد بنتر Harold Pinter الذى تنجح مسرحياته ذات الفصل الواحد للتليفزيون ، أكثر من نجاح مسرحيات الطويلة . ففى هذه المسرحيات القصار تسود فكرة واحدة . أما المسرحيات ذات الفصول الثلاثة فيشعر المرء معها أنها مخلخلة . أما بكييت فهو أعمق من ذلك . وعلى كل فإن العبثية بطبيعتها قصيرة النفس .

د . سلامة : وما موقفك من مسرحيات برخت Brecht ؟

(الأدب الانجليزى)

ويلسون : أنا معجب مسرحية الأم شجاعة Mother Courage وكذلك أوبرا ثلاث بنسات Threepenny Opera ودائرة الطباشير القوقازية Caucasion Chalk Circle . وقد أعجبت بالذات بالأم شجاعة . وأنا أدرك المضنون الماركسي لهذه المسرحية . يقول الماركسيون أن الكاتب هنا يتنحى جانباً ليعطيك صورة للفساد الذى يلم بالبشرية تحت تأثير المجتمعات الإقطاعية خلال حرب الثلاثين عاماً ، وأن « الأم شجاعة » . نفسها كانت فريسة لذلك . الماركسيون لا يقبلون . نأث أبة بادرة إعجاب بشخصية « الأم شجاعة » ، ويقولون عنها إنها شمطاء ما كرة تستغل فرصة الحرب لتبتز الأموال . ولكنى اختلف مع هذا الرأى . وأعتقد أن « الأم شجاعة » تحظى باعجابنا وأنا نلبس شخصيتها ، حتى مكرها . ودى هنا مثل مول فلاندرز Moll Flanders تماماً (شخصية عاهرة فى قصة ديفو ، يصلح حالها فى النهاية) نشعر نحوها بالعطف ، كما نشعر أيضاً نحو ابنتها وخاصة حين تصعد إلى سطح المنزل لتدق الطبول . فى مسرحية أوبرا ثلاث بنسات Threepenny Opera يستخدم برخت « حيلة انفصالية » ^(١) وهى حيل استخدمها أنا أيضاً فى قصصى وخاصة فى أمر لا يضحك No Laughing Matter وهذا ما يدل على أن تاريخ المسرح وتاريخ القصة يسيران فى خط متواز . وسبق أن تحدثنا عن جانب « اللعبة » فى الفن الروائى ، ومع ذلك حين يتصور المرء مسرحية أوبرا البنسات الثلاثة Threepenny Opera ، وفى مشهد أغنية جنى Jennie العظيم ، حين تتغنى بمقدم السفن ، وبحلمها بالسلطان . ثم يسألونها ماذا عن البحارة والجنود والقباطين . تصيح « أقتلوهم !

(١) هذا الاصطلاح ترجمة للمصطلح الانجليزى Alienation Technique وهو أحد العمد الرئيسية فى نظرية برخت عن المسرح ، وطبقاً لهذه النظرية يدعى النظارة والمثلون إلى أن يقفوا على مبددة من الحدث المسرحى ، أى « ينفصلوا » عن المشهد « انفصالا » يتيح لهم فرصة النقد . ويتطلب هذا من الكاتب أن يستخدم العديد من الوسائل ليدكر النظارة دائماً أن ما يشاهدونه ليس إلا « عرضاً مسرحياً » وليس حقيقة واقعة ، وأن يحمد من اندماجهم فى شخصيات المسرحية . ويتطلب من الممثل أن يؤدى الدور بحيث لا يصعب على المتفرج أن يفرق بين الممثل بشخصيته الذاتية وبين الدور الذى يقوم به .

أقتلوهم ! » فهو هنا يبلغ قمة درامية ولا يستطيع المرء إلا المشاركة ، رغم دخول ماكهيت Macheath في اللحظة التالية ليغمز بعينه للنظارة مشعراً إياهم أن ذلك كان تمثيلاً في تمثيل !! وأنا لا أرضى دائماً بالتفسيرات المبتسرة لكبار الكتاب ، التي تحاول أن تلصقهم بأيديولوجية معينة من أى نوع . بيد أنه من المفارقات أنه قد يحدث أحياناً أن ارتباط الكاتب بأيديولوجية معينة قد يؤدي إلى اظهار كوامن الإنسانية فيه . ولعل هذا هو الذى حدث لبرخت حين ربط نفسه بفلسفة ماركس . ومع ذلك فيوجد أيضاً من الكتاب المسرحيين مثل آرثر ميللر Arthur Miller الذى له « نصف ارتباط بلا شيء » وينجم عن ذلك أن مسرحياتهم لا تقدم شيئاً حقيقياً . عليك أن تكون صلباً مع جمهور القراء حتى يحتفلوا بما تقدم إليهم .

د . سلامة : ما رأيك في مسرحيات الكاتب الأمريكى العبثى ادورد

البي Edward Albee ؟

ويلسون : لست على معرفة جيدة بمسرحيات البي Albee . لقد أعجبت بعض الشيء بالحلم الأمريكى The American Dream ، ولكنى أعتبر مسرحيته الأخرى من يخشى فرجينيا وولف Who's Afraid of Virginia Woolf مسرحية سيئة للغاية . لقد ذكرتنى بالعديد من الجامعات الأمريكية التى زرتها ، وبما يدور فيها من شجار ممل ، معربد ، فالمسرحية تحصل لنا نوعاً قاحلاً من الواقعية . ولكن لا أعتبرها مسرحية ناجحة بالمرّة .

د . سلامة : ننتقل الآن لموضوع أخير ، ولكنه ذو أهمية بالغة . لقد

زرت العديد من البلاد العربية فهل قرأت أدباً عربياً مترجماً ؟

ويلسون : نعم قرأت شعراً عربياً مترجماً . ولكن ما يقلقنى أنه ليس

هناك إلا القليل من الأدب العربى الذى ترجم إلى الانجليزية . لا بد أن هناك قصصاً عربية لم تصل إلينا فى تراجم ، وأود أن أعرف عنها الكثير . لقد قرأت بعض القصص المصرية القصيرة مترجمة ، ولكن بالطبع هذا لا يكتفى . هناك تقصير أو خطأ أدى إلى أن القارئ الإنجليزى لا يعرف شيئاً بالمرّة عن

الثقافة الأدبية العربية . لسبب أو لآخر لم يصل إلينا الأدب العربي . لقد نشأت كما نشأ ديكنز على قراءة « ألف ليلة وليلة » . ولكن هذا شيء آخر .

د . سلامة : هل هذا الانقطاع الثقافي الذى لم يعط العرب صورتهم الثقافية الحقيقية ، هو الذى أدى إلى أن القارئ العادى فى الغرب ، يأخذ العرب على أنهم شيء من الماضى ؟

ويلسون : أظن ذلك ، وأعتقد أن هذه الصورة لا بد أن تصحح . وأرجو أن نستطيع أن نقدم مجهوداً إيجابياً فى هذا السبيل . لا بد عند الاختيار أن تكون الأعمال التى تقدم للترجمة على درجة عالية من القوة وأن تقدم تعليقاً على العالم الشامل من وجهة النظر العربية . هذا هو الشرط الأول . أما الشرط الثانى فهو أن تقدم أعمالاً تتناول الأجزاء المختلفة من البيئة العربية فى عمق . بحيث تقدم للقارئ الغربى الجانب الذى لا يألوه هو فى حياته اليومية . فالنوع الأول من القصص الذى يترجم يعلم القارئ الغربى نواحى التشابه والتألف بينه وبين الإنسان العربى ، والنوع الثانى من القصص الذى يترجم يعلمه أوجه الاختلاف بينه وبين العرب . ويعطيه الصفات الخاصة التى يتميزون بها . أما النوع الذى لا جدوى من ترجمته فهى القصص التى قد تجد رواجاً فى محيط بيئتها ، ولكنها قد لا تختلف عن مثيلاتها فى أى مكان فى العالم . عند ذلك سيفضل القارئ أن يقرأ ما يصدر من هذا النوع من القصص فى لغته هو الأصلية دون الحاجة به إلى أن يقرأ ما يترجم عن اللغات الأخرى .

د . سلامة : هل قرأت قصصاً إنجليزية تناولت العالم العربى ، وما هو انطباعك عنها ؟ .

ويلسون : نعم قرأت بعض قصص درموند ستيوارت Desmond Stewart وهو إنجليزى عاش فى القاهرة وقابلته هناك ، وأظن أن قصصه جيدة . أنها تعطى صورة للقاهرة خيراً من الصورة التى نجدها عن الاسكندرية فى قصص لورنس داريل Lawrence Durrell المعروفة رباعية الاسكندرية The Alexandria Quartet ، ستيوارت يتحدث عن القاهرة فى أواخر

القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين : والتأثير المتبادل بين المصريين والانجليز في ذلك الوقت .

د . سلامة : هل قرأت قصة ب . هـ . نيوبى P. H. Newby رحلة إلى سقارة Picnic at Saqqara ؟

ويلسون : نعم استمتعت بهذه القصة أياً ما استمتعت ، وأظن أيضاً خيراً من رباعية داريل . لقد حصل نيوبى Newby على جائزة عظيمة أخيراً .

د . سلامة : ذكرت أنك قرأت بعض الشعر العربى . ولعلك تعلم أنى قمت بالفعل بترجمة بدر السياب العراقى ، وأحمد العدوانى من الكويت ، وينشر بعض ذلك (١) فى لندن .

ويلسون : أنى انتظر قراءة هذه التراجم فى شغف . ولكنى أطلب المزيد من نقل القصص العربى إلى الإنجليزية ، وماذا عن المسرح ، هل هناك مسرحيات صالحة للترجمة ؟

د . سلامة : نعم . إن هناك الآن نهضة شاملة فى المسرح فى العالم العربى . وأظن أن بعض مسرحيات توفيق الحكيم قد ترجمت إلى عدة لغات أجنبية منها الإنجليزية ، والفرنسية والإسبانية ، كما عرضت له مسرحية يا طالع الشجرة فى باريس ومدير . ولكنها لم تعرض فى إنجلترا مع الأسف .

ويلسون : يمكن تنظيم ذلك ، حيث إن مسرح أولدويتش Aldwych ينظم كل عام مهرجاناً دولياً ، يمكن لفرقة مصرية أن تشارك فيه ، ويمكن تقديم المسرحية بلغتها الأصلية . ولكن الأمر يتطلب وجود المخرج الكفء النشط . الذى يستطيع أن يرتب ذلك . والواقع أن عالم المسرح أكثر دولية من عالم القصة ، ويمكن تحقيق التواصل الثقافى بين البلاد المختلفة من خلاله بصورة أيسر من أى نوع أدبى آخر .

د . سلامة : فى ختام هذا الحوار هل من نصيحة توجهها إلى الناشئين من كتابنا فى العالم العربى ؟ .

ويلسون : أول ما يمكن أن أوجهه من نصيح هو أن يستمد هؤلاء الكتاب من جذورهم في التراث العربي من أسطورة وقصة وحضارة وهى أشياء عميقة في العالم العربي ، وعليهم في نفس الوقت أن يتمثلوا الجديد ضمن ما استحدث في الغرب من تليمنزيون ومسرح فيتعلموا الإخراج والتثيل والفنون المصاحبة لذلك . وإنها لتجربة مثيرة حقاً أن يتمكن العرب من اتخاذ هذه الوسائل الغربية العتيقة ليبنشوا فيها الحياة التي تنبع من خبرات مجتمع جديد ، وهى الخبرات التي تتولد من الصراع بين الدفعة العارمة نحو المستقبل ، والاستمسك بتقاليد الماضي والتاريخ . هذه الحياة الجديدة التي تبث في الوسائل الغربية العتيقة بواسطة شعوب نامية مثل العرب والافريقيين ، هى تجربة فذة حقاً ، ولكن لا بد لكتابكم العرب أن يصدروا عن أصالة وهناك شرطان في سبيل الوصول إلى ذلك . أولاً : أن يدركوا أن خلفهم تقاليد عميقة لا بد أن يستندوا إليها ، ثانياً : ألا يتغاضوا عن حقيقة كونهم شعباً يمضى في طريقه إلى القرن الحادى والعشرين . لابد من هذين الأمرين كى يتحقق النجاح ، ليس الأمر كما فعل أموس توتولا Amos Tutuola في نيجيريا بالعودة إلى الحالة القبلية ، فهذا لا يجدى ، ولا يتم النجاح أيضاً بمجرد التقليد الأعمى لما يحدث في الغرب دون الاهتمام بجذوركم في حضاراتكم الأصلية . لابد من قبول الأمرين معاً ، ومن التوتر الذى يحدث بينهما تخلق التجربة الحية الناجحة . وهذا التوتر في حد ذاته خبرة غنية . كنت أتحدث مع أحد تلاميذك في الجامعة من غانا ، وقلت له كم أعجب بكتاب غانا المحدثين مثل أشيبي Achebe فقال لى « طبعى أن يكون لنا كتاب مبرزون ، فنحن لدينا شىء نقوله ، أما أنتم في الغرب فلم يعد هناك ما يمكنكم أن تقولوه » . لا أظن أنه كان منصفاً تماماً ، ولكن ما قاله لى تلميذك هذا كان فيه الشىء الكثير من الحقيقة . (١) .

* * *

(١) أجرى هذا الحديث مع أنجس ويلسون بالكويت عصر الأحد ٥ مارس ١٩٧٢ .

أنجس ويلسون والمسرح

أ. المسرح الانجليزي بعد الحرب العالمية الثانية

عانى المسرح الإنجليزي ركودا عظيما منذ خبت جذوة المسرحي الايرلندي برناردشو خلال العشرينات من هذا القرن ، فلم تر الثلاثينات من المسرحيات الرفيعة إلا مسرحيات اليوت الأولى اغتيال في الكاتدرائية ، اجتماع العائلة وكانت هذه مسرحيات محدودة الجمهور ، إذ لم تكتب للعامة . ومثلت الأولى والثانية منها في احتفالات كنسية لنظارة من المتدينين . كان هناك أيضا بعض المسرحيات ذات المضمون الاجتماعي كتلك التي كتبها أودن Auden وايشروود Isherwood . ولكن الغالبية العظمى من المسرحيات التي كتبت خلال تلك الحقبة كانت من النوع الذي سمي بالمسرحية « المحبوكة الصنع » *Piece bien faite* التي تهدف أساسا إلى الإمتاع والمؤانسة ، والتي نحاك حوادثها في مهارة مصطنعة حول سر خفي يتكشف تدريجيا من خلال حوار ذكي ومواقف متشابكة . وينقسم الشخصوس فيها إلى أبطال وشريرين ، وقد مارس هذا النوع من المسرحية كتاب مثل نويل كوارد Noel coward وج . ب بريستلي J. B. Priestly

وكان من شأن الحرب العالمية الثانية أن أدت إلى شلل تام في النشاط المسرحي من حيث التأليف والإخراج معا . فلم يكن جو الحرب ليسمح باستمرار المسرح في أداء مهمته ، وهو وسيلة تعتمد على النشاط الجماعي ، كما تتطلب قدرا من حرية التعبير لا تتاح عادة أثناء الحرب . هذا فضلا عن أن آلام الحرب المباشرة وجدت التعبير الأوفى لها في الشعر لا في المسرح ، فوجدت هذه التجربة الأليمة طريقها إلى الشعر الروحي في رباعيات اليوت . وفي شعر أودن ودلان توماس Dylan Thomas وغيرهم .

فلما وضعت الحرب أوزارها ، وبدأ الناس يلتقطون أنفاسهم تدريجيا بدأ المسرح يعاود نشاطه شيئا فشيئا . ومن هنا بدأت بواكير هذه النهضة المسرحية

الجديدة تظهر في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات . فعاود الكتاب انتداعى نشاطهم المسرحى . عاد اليوت إلى المسرح مرة أخرى فكتب حفل الكوكبيل (١٩٤٩) الكاتب الخاص (١٩٥٣) والسياسى المتقاعد (١٩٥٨) كما استدر كريستوفر فراى Christopher Fry فى مسرحياته الشعرية . أما البراعم التى كانت جلدورها قد امتدت فى الحرب وما سبقها من انقباض فتد بدأت تظهر فى نهاية الأربعينات وأوائل الخمسينات ، ولعل أول نبت جديد ظهر يحمل معه تجربة الحرب فى أعماقه كان مسرحية يوم القديس Saint's Day التى كتبها جون وايتنج John Whiting ، خلال عام ١٩٤٩ وظهرت أول مرة على المسرح عام ١٩٥١ . وهى مسرحية يصور فيها وايتنج انحلال المجتمع الذى ينتهى بالقوضى العارمة . بطلها شاعر طالما نغفلت مجتمعه قريته عن سوء تقدير . يعيش مع ابنته وزوجها فى عزلة . ثم تنزل بالقرية نازلة إذ يجوس خلال ديارها ثلاثة جنود فارون من معسكر اعتقال . عند ذاك فقط يذكر عمدة القرية وأهلها شاعرهم المفلوظ فيطلبون منه النجدة ليدحض عنهم فجر الجنود . ولكن الشاعر يرفض معلنا انضمامه إلى المارين بين انتقاما لنفسه . ويغرى زوج ابنته بذلك أيضاً فيمسك هذا ببندقية ولكنه يخطئ الهدف فيصيب زوجته ابنة الشاعر نفسه فى مقتل . وينساق بعد ذلك فى الأمر فيتزعم عصابة الجنود مهاجمى القرية فى معركة هائلة تحترق فيها القرية ، ويصبح أهلها لاجئين ، وتنتهى المسرحية باعدام الشاعر وصهره . لا حاجة لنا أن نبين أن مجتمع القرية هنا نموذج مصغر للمجتمع الإنسانى ، وأن وايتنج يرمز بهذه المسرحية إلى اختلاط المبادئ وانقلاب المثل اللذين يسببان الحروب ويسودان أجواءها ، فهنا يختلط الحق والمبطل ولا يعرف البطل من الشرير . فالشاعر الذى لفظته القرية أول الأمر ، يصبح بطلها فى اللحظة الحرجة ، وينتهى بأن يصبح الشرير الآثم ، ويتركنا الكاتب فى نهاية الأمر فى تساؤل يومية إليه عنوان المسرحية ، هل الشاعر قديس شهيد ، أم أنه مجرم آثم ؟ استمر جون وايتنج منذ ذلك التاريخ فى الكتابة للمسرح ، وتفاوتت مسرحياته التالية فى مستوى نجاحها إلا أن آخر مسرحياته الشياطين

« The Devils » ١٩٦١ فاقت كل سابقاتها نجاحا على مسرح الدويتش Aldwych في لندن ، وقد توفى وايتنج مبكرا : عام ١٩٦٣ .

كانت مسرحية يوم القديس Saint's Day لجون وايتنج ارهاصا بالحركة النشطة والدماء الجديدة التي كان مقدرا لها أن تدب في المسرح الإنجليزي خلال الخمسينات والستينات من هذا القرن . وقد كانت هناك عادة بوادر تبشر بهذه النهضة ، أهمها أولا : الاتصال المباشر بين جمهور المسرح في إنجلترا وبين حركة المسرح في القارة الأوروبية التي كانت أكثر نشاطا وأسبق في الإزهار على المسرح الإنجليزي بعد الحرب . والظاهرة الثانية : هي استحداث وسائل أكثر تحررا ومرونة في ميكانيكية المسرح من حيث الإخراج والتصميم والأضواء وما إلى ذلك .

أما من حيث اتصال جمهور المسرح الإنجليزي بالحركة المسرحية ، الأوروبية فيمكننا إجمال القول في أن المسرحيات الأوروبية المترجمة إلى الإنجليزية كانت هي الشريان الرئيسي الذي اغتذى منه المسرح الإنجليزي خلال الفترة ما بين عامي ١٩٥١ ، ١٩٥٥ ، فقد سمي عام ١٩٥١ في تاريخ العروض المسرحية في لندن بعام الكاتب الإيطالي أوجوتشي Ugo Betti . (١٨٩٢ - ١٩٥٣) . وكان البرنامج الثالث في الإذاعة البريطانية قد سبق تقديمه ، ثم ذاعت شهرته بعد ذلك حتى أن ثلاثة من مسرحياته كانت تمثل في آن واحد في ثلاثة مسارح لندنية عام ١٩٥٥ (The Burnt Flowerbed حوض الزهور المحترق The Queen and the Rebels الملكة والثوار زمن الصيف Summertime) . وإلى جانب المسرحي الإيطالي بقي قدمت على المسرح الإنجليزي عروض مسرحيات مترجمة أخرى من أقطار أوروبية مختلفة : أهمها فالس مصارعى الثيران La Valse des Torcadors والدعوة إلى القلعة L'Invitation au Chateau للفرنسي جان أنوي . والكونت كليرمبار Clerambard ١٩٥٠ للمارسييل إيميه ، والأقوياء منعزلون Das Neilige experiment للنمسوي فريشي هوخوالدر .

كما قدمت الفرق المختلفة من البلاد الأوروبية لعرض نماذج من فنونها

المسرحية مثل فريق Berliner Ensemble الألماني الذي قدم عروضاً لمسرحيات Brecht برخت ، وكذا فريق مسرح موسكو الفني الذي قدم عروضاً لمسرحيات تشيكوف . هذا فضلاً عن المسرح الأمريكي الذي ظهر كعامل مؤثر لامن حيث الموضوعات فحسب بل من حيث الانخراج والأداء أيضاً .

ولعل أهم مظاهر تأثير المسرح الأوروبي على المسرح الإنجليزي بعد الحرب ، هو ذلك الولاء الذي دان به المسرحيون الإنجليز منذ منتصف الخمسينات أما لبرخت الاشتراكي . أو ليونسكو العبيثي ، وظهور كاتب مزدوج اللغة (الإنجليزية والفرنسية) مثل بيكت الايرلندي . وهذا ما سنفصل الحديث فيه فيما بعد .

في أوائل الخمسينات ظهر أيضاً نشاط مسرحي من نوع آخر . كان التدريب على التمثيل والإخراج يجرى قبل ذلك في المعاهد التقليدية مثل الأكاديمية الملكية للفن الدرامي Royal Academy of Dramatic Art وأكاديمية لندن للموسيقى وفن الدراما London Academy of Music and Dramatic Art أما في أوائل الخمسينات فقد ظهرت مدارس أخرى متعددة أدخلت أساليب تجريبية جديدة في التمثيل والانخراج وتصميم المسرح . وأهم هذه المدارس مدرسة مركز المسرح Theatre Centre School ومدرسة شرق ١٥ East 15 School ، كما أنشئت شركة شيكسبير الملكية Royal Shakespeare Company

ولعل أهم معالم هذه الفترة هو ظهور فرقتين تنحوان نحواً تقديمياً من حيث وسائل الإخراج وأساليب التمثيل وهما « ورشة المسرح Theatre Workshop » التي كانت جون ليتلوود قد أسستها في سنة ١٩٤٥ ونقلت إلى لندن عام ١٩٥٣ ، واستمرت تعمل في مسرح رويال حتى عام ١٩٦٤ ، وفرقة المسرح الإنجليزية English Stage Company . التي كانت مسرحية شجرة التوت باكورة ما قدمته على المسرح عام ١٩٥٦ . ويرجع الفضل إلى هاتين الفرقتين في اكتشاف معظم الملكات التي استقر لها الأمر تأليفاً وتمثيلاً وانخراجاً في

المسرح الإنجليزي في الخمسينات والستينات من هذا القرن .

كان مبدأ جون ليتلوود Joan Littelwood في الإخراج هو التحلل من التقاليد المتبعة حتى لتسمح بالارتجال أحياناً . وكانت تعتقد أن التمثيلية هي حصيلة تعاون مثمر بين المخرج والمصمم والممثل والكاتب دون أن يكون لأحدهم الغلبة على الآخرين . وقد كان لهذه الفرقة فضل اكتشاف المسرحي الأيرلندي برندن بهان (١٩٢٣ - ١٩٦٤) وهو كاتب عربيدي كان قد قضى فترة في إصلاحية بورستول Borstal للأحداث ، استطاعت جون ليتلوود أن تصقله ، وأخرجت إلى الوجود مسرحيته المشهورتين ، الرهينة The Hostage والفقير الغريب The Quare Fellow

كما اكتشفت أيضاً الفتاة الأعجوبة شيلاديلاني Shelagh Delaney التي أخرجت مسرحيتها رشفة عسل A Taste of honey . عام ١٩٥٨ وهي في التاسعة عشرة .

أما فرقة المسرح الإنجليزية English Stage Company فقد كان لها الأثر الأكبر في توجيه حركة المسرح في إنجلترا منذ منتصف الخمسينات حتى الآن . ولعلنا لانبالغ إذا قلنا إن التاريخ الحقيقي للمسرح في هذه الفترة هو تاريخ لنشاط هذه الفرقة . فقد افتتحت هذه الفرقة موسمها على خشبة الرويال كورت Royal Court عام ١٩٥٦ بمسرحية شجرة التوت التي تقدم لها . وكان لها فضل اظهار جون أوزبورن John Osborne ، وجون آردن John Arden ، وآن جيليكو Ann Gillicoe ، . ون . ف . سيميسون N. f. Simpson ، وارنولد وسكر Arnold Wesker إلى عالم الوجود المسرحي وهؤلاء هم الأعمدة الرئيسية للمسرح في هذه الآونة . كما كان لهذه الفرقة محاولات في إحياء بعض المسرحيات القديمة مثل ليزستراتا للكاتب الأغريقي ارستوفان ، كما لفتت نظر الجمهور الإنجليزي لكاتب مسرحيين أوروبيين على جانب كبير من الأهمية مثل برخت ويونسكو ، وماكس فريش ، وسارتر ، وكذلك سامويل بيكيت .

لم يقتصر النشاط المسرحي عبر الخمسينات والستينات على المسارح اللندنية أو الفرق الرئيسية تجريبية محددة كانت ، أو تقليدية راسخة الأقدام ، وإنما تعدى هذا النشاط لندن إلى الأقاليم ، وكثيراً ما بدأت الروايات عرضها في أحد المسارح الإقليمية ، فإذا نجحت انتقلت إلى لندن ، ومسرحية شجرة الثوت مثل لذلك فقد عرضت أولاً بواسطة أولد فيك Old Vic في بريستول في أكتوبر سنة ١٩٥٥ ثم نقلت إلى لندن في العام التالي . كذلك اتسع الاهتمام بالمسرح فشمّل أوساطاً من الناس لم تكن تابه له في العادة من قبل . فوجدنا من أساتذة الجامعات من أصبح المسرح بالنسبة لهم هواية أصيلة . وأنشأت الجامعات كراسي أستاذية للمتخصصين لا في المسرح فحسب بل في الإخراج والتصميم المسرحي ، وتذكر على سبيل المثال كرسي الدراما في جامعة مانشستر الذي رشح وسكر Wesker يوماً ما لشغله ، وكرسي الإخراج المسرحي بجامعة لندن الذي كان يشغله الأستاذ ارمسترونج ، كما أنشئت الفرق المسرحية الطلابية وأصبحت المسابقات بينها مظهراً أساسياً من مظاهر النشاط الثقافي للجامعات . وأذكر على سبيل المثال أن أول عهدي بمسرحية في انتظار جودو لبيكيت كان في مسرح جامعة ليفربول عام ١٩٦٠ . وكان فريق الطلبة يقوده مارتن جنكيز الذي أصبح الآن من كبار مخرجي التلفزيون البريطاني . كما شهدت رقصة الرقيب «سجريف» Sergeant Musgrave's Dance لجون اردن لأول مرة في عرض كان يؤديه فريق للهواة في نفس العام اسمه «مسرح الاتحاد» Unity Theatre مكون من بعض الأساتذة ومدرسي المدارس في أقاليم إنجلترا .

وبالجملة فإن حركة المسرح في إنجلترا خلال العقدين المنصرمين كانت وما تزال حركة نشطة متعددة الجوانب ، ولم تكن حركة للمشقفين فحسب ، بل إنها ضربت بجذورها عبر الطبقات المختلفة للمجتمع . وهي نشطة بدرجة تدعونا أن نترن عصر اليزابيث الثانية في المسرح ، بعصر اليزابيث الأولى .

ذكرنا فيما سبق أن المسرح الأوروبي كان له أثر كبير في توجيه النشاط المسرحي الإنجليزي بعد الحرب . ونود هنا أن نؤكد أثر الاتجاهين المتباينين

الذين تمثلا في مسرح بريخت الاشتراكي من ناحية . وفي مسرح يونسكو الفلسفى العبثى من جهة أخرى . إذ يمكن القول أن المسرحيات التجديدية التى ظهرت فى إنجلترا منذ منتصف الخمسينات تأثرت بأحد الاتجاهين أو الآخر . وأن عدداً من المسرحيين المعاصرين تذبذبوا بين هذين الاتجاهين .

أما عن الاتجاه الأول . فقد آمن برخت بأن المسرح بررباجندا ، يستغل للدعاية لأفكار ومبادئ معينة ، ولذلك لم يأل جهداً فى مسرحياته وخاصة الاستثناء والقاعدة The Exception and the Rule أن يرفع الشعارات واللافتات لفرض مبادئه . وفى هذه المسرحية يتحدث عن القسوة التى أصبحت هى القاعدة فى المجتمع الألمانى قبل الحرب العالمية الثانية حيث أهملت القيم الإنسانية ومن أهم مسرحياته الأخرى الشجاعة الأم Mother Courage ، ودائرة الطباشير القوقازية Caucasian Chalk Circle . وفيها قدم برخت المسرح الملحمى Epic Drama ، وهو مسرح يلغى الوحدات التقليدية فى محاولة من جانب الكاتب لحمل النظارة على التفكير وأعمال الذهن . فقد اعتبر برخت أن التركيب التقليدى المبني على الوحدات (الزمان والمكان والعمل) نوع من الرفاهية تحمل النظارة على التكاسل وتصرفهم عن المشاركة الفعلية والاستجابة . وقد كان لمبدأ برخت هذا أثره الكبير فى المسرح الإنجليزى المعاصر من حيث نوع العلاقة بين النظارة والمسرحية التى تقدم إليهم وإن لم تتمسك الغالبية من الكتاب بالشكل الملحمى الذى صاغه برخت .

أما العبثيون^(١) الذين يمثلهم يونسكو فقد ظهر أثرهم بصورة واضحة فى المواقف الفلسفية والفكرية التى اتخذها بعض المسرحيين المعاصرين فى إنجلترا . وهى مواقف مناهضة للبرخسية الملتزمة . وقد وصم يونسكو مسرح

(١) الواقع أن كلمة « العبث » خطأ شائع لترجمة اللفظة الانجليزية « Absurd » فحقيقة معنى هذه الكلمة هى « النشاز » فى الأصل تستخدم للدلالة على نعمة خرجت عن الانسجام أو الحارمونى وقد استخدمت كصفة لهذا المسرح للدلالة على حالة الفصام أو النشاز الذى يعانيه الإنسان فى هذا العصر الذى فقدت فيه القيم .

برخت بأنه « مسرح صبي كشافه Un Theatre de Boy Scout » وهذه عبارة يمكن فهمها في ضوء المبادئ الأصلية للعبثيين ، الذين يعتقدون أن مسعى الإنسان في الدنيا لاهداف له ، وأن هذا الكد لا طائل تحته . وقد وردت هذه المبادئ أولا في مقال لالبير كامو عن أسطورة سيزفوس The Myth of Sisyphus ١٩٤٢ ، وسيزفوس في الأسطورة مقضى عليه بأن يظل حياته يقذف بحجر إلى أعلى الجبل ثم ينحدر إليه فيعيد قذفه وهكذا دواليك . والأسطورة ترمز إلى العمل الدائب الذي لاهداف منه . وقد استعار كامو الأسطورة ليشير إلى انهيار الإنسان في عالم لا معنى له ولا غرض ، وأن وجود لإنسان في حد ذاته نوع من النشاط لا يتسق مع حدوث الموجودات الأخرى . وقد اعتنق هذه المبادئ عدد من المسرحيين إلى جانب يونسكو منهم بكيت واداموف ، وجان جينيه ، وادوارد الجي . غير أنه يبدو من ظواهر الأمور أن هذه المدرسة قد استنفذت أغراضها وقد تحول عدد من هؤلاء المسرحيين عن الموقف العبثي إلى موقف الالتزام وعلى رأسهم يونسكو نفسه وذلك في منتصف الستينات .

نستطيع الآن أن نعرض في عجالة سريعة لعدد من المسرحيات والمسرحيين الذين ظهروا في منتصف الخمسينات . معلوم أن أهم هذه المسرحيات قاطبة هي مسرحية انظر إلى الوراء لجون أوزبورن . وهي المسرحية التي عرضتها فرقة المسرح الإنجليزي English Stage Company على مسرح رويال كورت Royal Court في الثامن من مايو سنة ١٩٥٦ . فبدأت بذلك العرض حقبة جديدة في تاريخ المسرح الإنجليزي . قد لا تكون هذه المسرحية متقنة الصنع ، وقد لا تكون أحسن ما كتب أوزبورن ، بل إن بعض النقاد يعتبر أنها تفتقد بعض العناصر المسرحية الأساسية ، ومع ذلك فإن لهذه المسرحية أهمية كبرى تنبع من حقيقة هامة ، وهي أن صوت جيمى بورتر بطل المسرحية كان الصوت المعبر عن جيل الغضب في الخمسينات . بورتر فتى مفكر من الطبقة الكادحة يكسب عيشه من بيع الحلوى في إحدى مدن الأقاليم . فتنا الإيمان بكل ما حوله . ونقم على كل شيء . استمع إليه :

« أظن أن الناس في جيلنا لم يبق لهم مثل قومية يموتون من أجلها . لقد انتهى ذلك في الثلاثينات والأربعينات . لم يعد هناك مثل حسنة شجاعة باقية . فإذا جاءت الطامة الكبرى ، وقتلنا جميعاً ، فلن يكون ذلك على الطريقة السابقة القديمة . وإنما لأشياء تافهة . كالذى يلقي بنفسه للهلاك أمام سيارة » .

وقد كتب أوزبورن عدة مسرحيات أخرى ليست كلها في مستوى انظر غاضباً إلى الوراء إلا أن مسرحية « لوثر » التي كتبها عام ١٩٦١ والتي قام الممثل العظيم البرت فيني بالدور الأول فيها ، هذه المسرحية تؤكد موهبة أوزبورن . تحول أوزبورن في هذه المسرحية إلى أسلوب بريخت في التأليف والتركيب كما يتضح له اتجاه بنائي جديد من حيث الموقف الفلسفي . إلى جانب أوزبورن برز مسرحيون آخرون أهمهم جون آردن ، وهارولد بنتر ، وارنولد وسكر .

أهم مسرحيات آردن Arden وهو أصلاً مهندس معماري - هي رقصة الرقيب ما سجراف Sergeant Musgrave's Dance وتلدور حوادثها في بلدة صناعية في شمال إنجلترا عابسة كثبية الجو ، ليجتاحها الإضراب . وينزل البلدة أربعة من الجنود بقيادة الرقيب ما سجراف ضاقت بهم سبل الحرب وكرهوا ما حاق بهم من آلام وما أحاط بهم من دماء . يحاول هؤلاء الجنود أن ينظموا حملة لمنع الحروب في هذه البلدة المستعمرة بالإضراب . وينتهي الأمر بفوضى عارمة وعداء بين الجنود وأهل القرية . ولكن لا يلبث الاضطراب أن يهدأ . ويتبين الناس الرشد من الغي وآردن برنختي النزعة بصفة عامة .

أما ينتر فقد كتب عدة مسرحيات منها الخادم الأخرس The Dumb Waiter ١٩٥٨ والتشكيك The Collection ١٩٦١ بيد أن المسرحيتين اللتين اشتهر بهما هما حارس الدار The Caretaker والعودة The Home coming حارس الدار تقوم على اصطدام الأوهام . استون يتحسل كل شيء من ديفز ذلك الشريد الذي صادقه ، ولكن ينتهي كل

شىء بينهما حين يسخر ديفز من وهم أستون وحلمه بأن يبني حظيرة في الحديقة . كذلك يمثل ديفز نفسه المفارقات التي يقوم عليها المجتمع ، فهو لا يرغب في محاورة الملونين السود . بينما هو نفسه نفاية للمجتمع الإنجليزي ربما لأنه من أصل إيرلندي كاثوليكي وبنتر دون شك من قادة مسرح العبث أو النشاز .

أما ارنولد وسكر فقد صنع لنفسه شهرة مبالغاً فيها ، فهو يهودى أصله من وسط أوروبا وكان يعمل غاسلا للصحن في أحد الفنادق وقد أطلق على الدراما التي يكتبها دراما حوض المطبخ لأنه يدعى أنه يتحدث عن الطبقة العاملة ، بينما تلاحظ أن معظم مسرحياته تدور حول شخصيات يهودية قلقة اقتلعت من جذورها ، وتحاول أن تفرض نفسها على البيئة المحيطة بها ، بدعوى التمسك بالمثل الإنسانية . وقد أفلح وسكر لفترة ما في أن يصل إلى الطبقة العاملة عن طريق ذلك الطلاء الرقيق (من ادعاء الحديث باسمها) الذي يطل به مسرحياته . وإن كانت مسرحياته تحمل في طياتها دعوى صهيونية حقيقية ، ولذا فإننا نعتقد أن مسرحياته لن يكتب لها البقاء .

ومن أهم ما ينبغي التنبيه إليه أن مسرح الخمسينات والستينات نشأ وترعرع في ظل منافسة شديدة من أدوات التعبير المرئي الأخرى كالتلفزيون والسينما . وفي ظل ثقافة بدأت الكلمة المنطوقة تحتل فيها الأولوية على الكلمة المطبوعة . وهذا هو أحد الأسباب الهامة التي جعلت مشكلة التعبير اللغوي من المخاطر الرئيسية بل تكاد تكون لدى بعض المسرحيين هي الموضوع الأوحد الذي يلتفت حوله البناء المسرحي . كما أنه كان أيضاً سبباً أساسياً في أن يؤكد المسرحيون الصفة المميزة للمسرح عن غيره من أدوات التعبير المرئي وهي الصلة المباشرة بين الممثل والنظارة . ظهر هذا بوضوح في المسرحيين العبيثين منهم أو تلامذة برخت ، وذلك في المحاولة الدائمة لاستقلات النظارة ، إما عن طريق الأداء الخطابي أو الاستعانة بالموسيقى المصاحبة . أو بالغناء الحاجز بين خشبة المسرح ومكان جلوس النظارة بأن يقوم بعض الممثلين بأداء أجزاء من أدوارهم وهم بين النظارة . وقد يكون الاستقلات أيضاً

بالاغراب الشديد في المناظر المسرحية . من ذلك مثلاً ما فعله بيكت في لعبة النهاية Endgame حين أجلس الزوجين طيلة المنظر في وعائين للزبالة . وما عمد إليه في مسرحية الأيام السعيدة حيث كل ما نرى على المسرح هو رأس امرأة مدفون جسمها بأكمله في الرمال ، وهي تسترجع ذكرياتها . وهالك مقتطفاً مما تقوله هذه المرأة واسمها وينى Winnie في هذه المسرحية :

وينى : كل شيء في حدود العقل ... (صمت طويل) لا أستطيع أن أفعل المزيد . . (صمت طويل) أو استطرد (صمت) ولكن لا بد أن استطرد (صمت) اشكال هذا (صمت) لا لا بد أن يتحرك شيء ما في هذا العالم ، لا أستطيع الاستطرد (صمت) زفير (صمت) ما هذه السطور الخالدة . (صمت) قد يكون الظلام الأزلي (صمت) ليل دامس بلا نهاية (صمت) صدفة بخبة فيما أظن ، صدفة سعيدة . . (صمت) نى نعم رحمة مستفيضة (صمت طويل) والآن ؟ (صمت) والآن ياويلي ؟ (صمت) ذلك اليوم (صمت) الفوار الحمري (صمت) الكؤوس (صمت) انصراف آخر صيف .

مثل هذا المنولوج المتقطع الذى تتخلله فترات الصمت كان يتطلب من النظارة استخدام الخيال في ملء هذا الفراغ ، والربط بين المعانى . فالاهتمام بالنظارة قد يأتي إيجاباً وسلباً ، إيجاباً كما هو الحال في مسرح برخت حيث يستجمع المسرحى قواه اللغوية وغير اللغوية لفرض الدرس على النظارة أو سلباً كما هو الحال في هذا المثل من بيكت ، حيث يتطلب المسرحى من النظارة المعاونة في ملء الفراغ اللغوى الذى يخلقه المنولوج المتقطع . نخلص من هذا بنتيجة وهى أنه سواء في المسرح البريختى الملتزم ، أو في مسرح العبث كان لطبيعة الاتصال بين المسرحى وجمهوره أثر مباشر في شكل المسرحية وبنائها ، وفي أسلوبها اللغوى وكذلك في أخرجهما على المسرح .

(ب) مسرحية « شجرة التوت » لـ أنجلوس ويلسون

يعد أنجلوس ويلسون من أهم كتاب القصة المعدادين في إنجلترا في الوقت الحالى . وقد استطاع أن يصنع لنفسه إسماعاً عريضاً بعد الحرب مباشرة ، حين كان ميدان الأدب شبه خال من الملكات الفنية . فنشر أول مجموعة قصصية له عام ١٩٤٩ وهى The Wrong Set وكان فى منتصف الثلاثينات من عمره . وكان ويلسون قد ولد عام ١٩١٤ وتعلم فى جامعة أكسفورد وعمل فترة بوزارة الخارجية البريطانية . ثم انتقل للعمل بالمتحف البريطانى الذى أمضى فيه الجزء الأكبر من حياته العلمية . وهو الآن استاذ للأدب الإنجليزى بجامعة أيست انجلترا . (وما يذكر أن جامعة الكويت فكرت فى دعوته استاذاً زائراً بها خلال عام ١٩٧١ - ١٩٧٢) .

ورغم أن مسرحية شجرة التوت تعد من أبرز أعماله الأدبية ، إلا أن ويلسون قد نبغ فى مجال القصة نبوغاً هائلاً جعله من أساطينها المعروفين فى العالم . وكانت أول قصة طويلة نشرها هى الشوكران وما بعده Hemlock and After عام ١٩٥٢ . وفيها يتناول ويلسون سيكولوجية الفرد فى أثرها على معاملاته الاجتماعية كما يدرس اتجاه الإنسان نحو التحرر والتحلل من القيود والمواصفات التى تفرض عليه . كل هذا نراه من خلال شخصية برنارد ساندز وهو قصصى ناجح ، بتشكك فى القيم التقليدية ، ولكن الناس يتهمون به بافساد الشباب . وساندز رغم تشدقه بالأصلاح الاجتماعى ، منحل أخلاقياً فى حقيقة الأمر . ويدور محور نشاطه الاجتماعى فى القصة حول اتخاذ منتجع فاردن هول ليكون مقاما للشباب من الكتاب المبتدئين . ولكن حين تظهر دوافع الحقيقة ينهار عالم ساندز مع انهيار المشروع .

تلت ذلك قصة اتجاهات أنجلوس ساكسونية « Anglo Saxon Attitudes » فى عام ١٩٥٦ . وتعتبر هذه القصة توأماً لمسرحية شجرة التوت فقد ظهرت فى نفس العام وتلور حوادتهما داخل البيئة الأكاديمية وهما تعالجان نفس المشاكل تقريباً . تثير حوادث قصة اتجاهات أنجلوس ساكسونية حول ما يتخيله ويلسون

من كشف أحد شخصياته بروفيسور ستوكوى لأثر وثنى فى مقبرة قسيس يعود تاريخها (طبقا للقصة لا للتاريخ) إلى القرن السابع الميلادى . ويؤدى هذا الكشف إلى استرسال المؤرخين من شخصيات القصة فى عدد من التكهّنات . بيد أن حقيقة الأمر التى يعرفها بطل القصة بروفيسور جبرالد ميدلتون ، هى أن جيلبرت ابن البروفيسور ستوكوى هو الذى وضع الأثر المزعوم فى المقبرة ليجعل من أبيه المهرج العظيم أضحوكة ، ولكن السر ظل دفيناً إلى أن باح به جيلبرت وهو فى حالة سكر للاستاذ ميدلتون . وتتواتر حوادث القصة وبطلها ميدلتون أستاذ تاريخ متقاعد ، يداخله إحساس طاغ بالفشل فهو منفصل عن زوجته . ويتجاهله أبوه . كما لفظته عشيقته . بل إنه يشك أيضاً فى قيمة دراسات التاريخية التى قام بها طيلة حياته . ويؤدى به هذا التشكك إلى الامتناع عن جلاء حقيقة الأمر بالنسبة للكشف الوثنى المزعوم . ومن هنا نجد أن موقف البطل هذا لا يختلف كثيراً عن موقفه فى القصة السابقة فالمشكلة أساسها التفاعل الداخلى المقيت . والانفصام الذى يؤدى إلى توتر البطل . وذبذبته اخلاقياً واجتماعياً .

تبعت ذلك قصة كهولة مسز اليوت The Middle Age of Mrs. Eliot ومسز اليوت شبيهة فى شخصيتها وموقفها بجبرالد ميدلتون ، كما تدور حوادث القصة فى نفس الإطار الذى دارت فيه حوادث سابقتها .

وفى عام ١٩٦١ أخرج ويلسون قصة الكهول فى حديقة الحيوان The Old Men at The Zoo وهى أشبه بخراغات يعسوب أو قصص كليلية ودمنة الأخلاقية . فحديقة الحيوان فى القصة ليست مجرد مؤسسة عامة ، ولكنها تمثل إنجلترا ذاتها ، معتركا للقيم المتضاربة المتناقضة ، مدراؤها جماعة من البيروقراطيين يؤدى فشلهم إلى كارثة . فكما خرجت إنجلترا من حرب لم يكن لها ما يبررها وهى تتجه نحو الوحدة الأوروبية . وهو مبدأ لا يؤيده ويلسون ، كذلك يعاد فتح حديقة الحيوان تحت اشراف مدير جديد من وسط أوروبا يستخدم الحديقة لدعاية منفردة . مثلاً يربط دبا من سيبيريا من قدمه وتعلق بجواره لافتة كتب عليها « الدب الروسى يلاقى المصاعب » .

كما ينادى أحد المدراء الجدد (الذين يؤمنون بأن العنف يؤدي إلى السيطرة) بأن تقام مصارعات بين حيوانات الحديقة والمعتقلين السياسيين . هذا ويواجه راوية القصة — كارتر سكرتير الحديقة — مشكلة تتردد في قصص ويلسون وهي الحيرة بين العلم والدراسة وبين الإدارة والتنفيذ . كما تصبح حيوانات الحديقة ضحايا للتهجم البشرى . وقد كتب ويلسون بعد ذلك عدة قصص هي زيارة متأخرة Late Call الصادرة في ١٩٦٤ وأمر لا يضحك . No Laughing Matter ١٩٦٧ ، وكأنه فعل السحر As If By Magic ثم « العالم متأججاً » Setting the world on fire

فإذا تناولنا الآن مسرحية شجرة التوت رأينا أولاً أنها تمتاز عن مسرحيات الخمسينات الأخرى بشيء هام وهو أنها ليست مسرحية موقوتة . ليست محدودة بمشكلات جيل بعينه أو بأزمة فترة خاصة . كما أنها لا تقتصر على تقديم المشاكل الفلسفية الفكرية الخالصة . انجس ولسن هنا يختلف عن معاصريه من جيل « الغاضبين » في أنه ليس غاضباً . لم تتقطع به الأوضاع ، فلم يعبر عن نفسه في ثورة حانقة لاتسعنها الكلمات كما هو الحال في بعض مسرحيات بنتر وبكيت . وليس هو أيضاً بالفيلسوف المغرق في الفلسفة الباحث في المثاليات المترفعة أو المتعمقة مثل يونسكو أو سارتر .

في هذه المسرحية يدرس ويلسن الأزمة التي تنشأ عن اضطراب المثقفين بين القيم والمثل التي يعتنقونها وبين دوافعهم الحقيقية وسلوكهم الواقعي ، وهو يدرس هذه الأزمة من خلال ثلاثة أجيال متعاقبة في عائلة أستاذ جامعي ، في أعلى القمة من هرم الثقافة . وفي ثنايا عرضه لهذه الأزمة ، يقدم إلينا ويلسون أنماطاً من الشخصيات مختلفة يمثل كل منها جانباً من الجوانب الفكرية والاجتماعية للأزمة . فأنجس ولسن إذن لا يدرس هذه المشكلة الأخلاقية الثقافية في عزلة ، إنما هر يدرسها في إطار من العلاقات الاجتماعية التي تضيق فتشمل أصغر الوحدات الاجتماعية وهي الأسرة . وتتسع مدلولاتها فتشمل المجتمع الإنساني بأسره . وكما تتسع الرقعة البشرية أفقياً ، فلأنها تزداد أيضاً في العمق . فهي إذ تشمل الأستاذ الجامعي في القمة . تنحدر فتشمل أيضاً

السابلة مثل بائع الفرش المتجول ومن يعيشون على هامش المجتمع دون وضع ثابت مثل المرأة الطفيلية لوتن مور .

وقد احتوى هذه المسرحية إطار تقليدى هو شكل « المسرحية المحبوكة الصنع *Piece bien faite* » فهى مقسمة إلى ثلاثة فصول وتشابك فيها الخيوط إلى أن تصل إلى ذروة التعقد فى الفصل الثانى ، ثم تحل تدريجياً وتتكشف حقيقة الأمور نهائياً فى خاتمة المسرحية فى الفصل الثالث .

ولكى نفصل الحديث عن المسرحية نوضح أن ويلسون جمع فيها بين اتجاهى برخت الاجتماعى ، ويونسكو وبيكت الفيلسوفى اللذين كانا يسودان المسرح الأوروبى فى الخمسينات ، إلا أنه إلزم شكلاً تقليدياً بحيثاً فلم يتأثر بما سماه برخت بالمسرح الملحمى ، أو بالأساليب التجريبية التى أثبعتها بيكت ويونسكو . ويعتمد ويلسون فى إبراز أفكاره اعتماداً أساسياً على الحوار الذى يلور بين الشخصوس المختلفين ، وليس على الحركة أو الأحداث . من خلال هذا الحوار تتكشف حقيقة ما يدور وراء الجدران الذهبية . كما تنزع الغلالات تدريجياً عن الماضى لتتضح فى ضوءه حقيقة الدور الفعلى والسلوك الواقع للأشخاص فى حاضرهم وأثر ذلك على مستقبلهم . ورغم أن تكوين المسرحية تقليدى بشكل عام ، إلا أن انجس ويلسون عمد إلى استخدام نوع من الرمزية أخرج المسرحية عن الأشكال المألوفة لهذا النوع . من المسرحية المحبوكة الصنع *Pice bien faite* . فـ «شجرة التوت» التى أخذت عنواناً للمسرحية ترمز من ناحية إلى المبادئ الخلابية فى ظاهرها التى تظاهرت باعتمادها روز بادلى زوجة العميد ، والتى جعلت من التشديق بها نوعاً من العبادة . وكان الالتفاف حول شجرة التوت فى الحديقة أشبه بالطقوس التى تفرضا لمصاحبة هذه العبادة . فلما تعرت هذه المبادئ وبدأت معتقدات آل بادلى تتساقط الواحدة تلو الأخرى ، كان ذلك فى مشهد فى الفصل الثانى حول شجرة التوت . ومن ناحية أخرى كان بعض الشخصوس يرون فى الشجرة رمزاً لتلك القوى المجهولة التى تحرك عوالم الغيب وتتحكم فى أقدار البشر . ولعل انجس ويلسون قصد من هذا الازدواج الرمزى للشجرة إلى

أن يبين التناقض الذى يعبدش فيه المجتمع الإنسانى إذ يتخذ كل من العقليين (ممثلين فى شخصية روز بادلى) ، والغيبين (ممثلين فى شخصية لوتن مور) نفس الرمز الواحد لمعتقداتهم على تناقضها البين .

والحديث عن شخصيات هذه المسرحية لابد أن يكون فى نفس الوقت حديثاً عن الأفكار والاتجاهات التى يتناولها الكاتب . فكل شخصية تمثل موقفاً فكرياً معيناً . والحوار بين هذه الشخصيات يمثل التحاماً بين هذه المواقف لتبين أصلحها للبقاء . الجيل الأول من الشخصيات هو جيل بروفيسور بادلى العجوز المتقاعد وزوجه روز بادلى . وهما يمثلان (كل فى مجاله) الاتجاه نحو تأليه المطلقات دون النظر إلى العلاقات الإنسانية اليومية ، ودون اعتبار عامل الزمن والتطور . يتبعهم جيل يجسم الفصام بين العقيدة والسلوك فى شخصية روبرت بادلى التى لا تظهر على المسرح ، وإنما تكون محوراً أساسياً لموضوع المسرحية ومعه أخته كوراً من نفس الجيل . ويجيء بعد ذلك الجيل الثالث حاملاً لكل المتناقضات بيتر لورد المؤرخ البحاثة بالجامعة الذى يخطط لترك عمله إلى عمل آخر يقوم فيه بتدريس التاريخ على حقيقته فى المدارس ، وكبرت لاندك اللاجئ اليهودى الأصل . وهو يتصنع كتابة الشعر ولكنه فى الواقع وصولى أبعد ما يكون عن الخيال ، ثم هناك سايمون فللوز المحامى السكير الذى يثور على كل معتقدات بادلى وهو يترنح سكرأ . ومن الفتيات هناك ندى تيلك العاطفية النزقة ، ونقيضتها آن بادلى الموضوعية التفكير . وبعد كل أولئك هناك شخصية مسز جبر الدين لوتن مور وهى عشيقة روبرت بادلى المتوفى . وتعد مفتاحاً لأسرار الماضى الذى يكشف الحاضر ، أى أن لها أهمية وظيفية هامة فى المسرحية ، فظهورها فى الفصل الثانى يؤدى إلى إيضاح العلاقات الحقيقية بين الأفراد ، وكشف نوازعهم وسلوكهم .

فلماذا تناولنا الجيل الأول من هذه الشخصيات ، جيل بروفيسور بادلى وزوجه روز فهما يصفان نفسيهما بأنهما «أحرار إنسانيون Liberal humanists» ولعل ويلسون قد صاغ هاتين الشخصيتين على نمط بعض المفكرين الأحرار

الذين كانوا يجتمعون في لندن في فترة ما بين الحربين في حي بلومزبرى Bloomsbury وأطلق عليهم « جماعة بلومزبرى Bloomsbury group » وكان عمل ويلسون في المتحف البريطانى الذى يقوم فى هذا الحى والذى التفت حوله هذه الجماعة ، قد جعل منه وريثاً شرعياً لخلفاتها ، والناقد الأول لمبادئها فى نفس الوقت . وأهم ما يميز موقف هذه الجماعة هو متابعة الفكر فى أبراجه العاجية والدعوة إلى نوع من السمو قد لا يتصل ولا يتسم بالواقعية . وفسر بعض مهاجميهم هذا الموقف بأنه نوع من الهروبية والانزمام .

بروفسور بادلى نموذج لهذا النوع من الفكر ، فهو أولاً يبحث فى تاريخ العصور الوسطى ، ويعنى فى بحثه بالأكاديمية التى تتصيد الشوارد النائية فى أضاير المكتبات ، ولا ينظر إلى التاريخ من حيث مدلولاته الإنسانية ، أوصلته بالواقع المعاصر . ومع ذلك فهو يرى نفسه نصيراً للحق ، ويعتبر سفره للإلقاء محاضرات فى أمريكا . نوعاً من الحرب الصليبية . وحقيقة الأمر أنه إنسان يعيش فى الماضى ويحارب طواحين الهواء . ورغم أنه رب الأسرة إلا أن دوره سلبي تماماً . فأمره الخاصة تسيرها زوجه كيفما شاءت . وحتى دراساته تعد له بواسطة مساعديه . فكأنما هو رمز ليس إلا .

أما زوجه روز فلها دور رئيسى فى هذه المسرحية . ولعل أحسن وصف لها هو الذى جاء على لسان بيتر فى الفصل الثالث موجهاً لها الكلام :

بيتر :

— أعتقد أنك تحبين بنى جنسك بعمق ، يامسر بادلى ، ولكن ليس كما يقفون أمامك ، لحما وعظما . وأفكاراً فردية — إلا إذا كانوا على طراز بادلى ، وعندئذ تحبينهم أكثر من اللازم ... معظم الناس تقتصر خبرتهم على الدين يدورون فى محيط حياتهم .

روز بادلى اخفقت فى أخص خصائص حياتها ، فهى لم تنسج نسيجاً قوياً فى علاقتها الأسرية ، على مدار نصف قرن لم تنشأ بينها وبين جيمس تلك

الصلة الحميمة التي تربط الزوجين . كما انعدمت الثقة بينها وبين ابنتها كورا التي لا تصرح لها بمرضها . ومع ذلك فهي ترفع لواء « البادلية » . وما « البادلية » ؟ هي الإيمان بكل ما يرمز إليه ل بادل . كان آل بادل عصابة من القديسين ذوى المبادئ العالية يربطهم رباط حميم . هذا الرباط طبعاً لا وجود له ، وهذه المبادئ لا تحيا إلا في دماغ روز بادل . ولا تنعكس البتة على سلوكها القلبي . هي عضو في عدة جمعيات خيرية . ولها نشاط اجتماعي متعدد الجوانب . وتدعى الواقعية في مقبل الأمور ، جمعت حولها عدداً من المأفونين (مثل وندى تيلك الفتاة النزقة) . أو الشاردين الذي لا جنور لهم (مثل اليهودي كيرت لاندوك اللاجئ الألماني) ، جمعهم بدعوى العطف على الإنسانية لاستنقاذهم مما قد يحف بهم من مصير مظل . ومن عجائب القدر أن تتضح حقيقتها على أيديهم :

وندى :

— ذلك ما أمرضني . مفاخرتكم بأنفسكم — ما فعله بروفيسور بادل في سبيل البحث العلمي ! ما فعلته مسز بادل في سبيل الأيتام والمجرمين ! وما فعله العظيم روبرت بادل في سبيل منع الحمل ، والأمهات اللاتي لم يتزوجن ! كل شيء في سبيل المارقين والمنحرفين . لا غرابة في أن انجلترا التالدة حالها مضطرب .

الدافع الحقيقي لسلوك روز بادل هو حب السيطرة وإثبات الذات ، وليس حب الإنسانية في ذاتها . يتضح هذا مما يفلت به لسانها في لحظة ضيق : فهي عضو في لجنة لإصلاح السجون ، ولكن الناحية الإنسانية هي آخر ما يشغل بالها ، وإنما هي معنية بالأرقام والإحصائيات وهي تجدد في الاجتماعات والمناقشات متنفساً لحبها السيطرة ، وليس مجالاً لتخفيف آلام الإنسان . وتسجل روز بادل هزيمتها في الكلمات اليايسة الأخيرة في الفصل الثالث التي توجهها إلى زوجها حين يعرض عليها اصطحابه في الرحلة إلى أمريكا :

لا يا جيبس . لا فائدة من محاولة التظاهر الآن . كما قلت لقد ظلمنا

متزوجين لأكثر من خمسين عاما . إذا لم تكن قاد . تقاربنا طول هذا الوقت ،
فلا داعي للتظاهر بالعاطفة الآن .

وتنهار القلعة الزائفة التي أقامتها روز جدارا جدارا . وذلك بالاكتشاف
التدريجي لحقيقة دوافعها . وكذلك فيما يتضح من تمرد أولئك الذين ظنت أنها
قد أعدتهم وأنشأتهم على هذه المبادئ أول هزيمة لها تجيء في اكتشاف حقيقة
أمر ابنها روبرت بادل الذي كانت تعده بطل الأبطال في تطبيق المبادئ
« البادلية » . كانت قد ارتسمت عن روبرت صورة في الأذهان أنه المصلح
الاجتماعي ، الذي يبحث مشكلات الشباب ، ويقوم لهم المعسكرات ، ويقدم
الحلول لازماتهم النفسية . ولكن يتضح أن وراء هذه القشرة من النجاح . إنسانا
قلقا فاشلا في علاقاته الزوجية ، اتخذ لنفسه عشيقة في الخفاء ، كما يظهر إلى
السطح أحد تصرفاته غير الأخلاقية ، أضف إلى ذلك ما يتضح من إيمانه بخرافة
تحضير الأرواح مما لا يتفق مع ما تدعيه « البادلية » من إيمان بالعقل المحرد .

يأتي بعد ذلك التكر من الجيل اللاحق . سايمون فلورز ، يكفر بكل
مبادئ آل بادل ، وينغمس في السكر معلنا أنه « البادل الذي سيذهب كل آل
بادل » . ووندى تيلك تكفر بما قدم لها من عطف وتعلن ثورتها . أما آن بادل
ابنة روبرت فهي التي تمثل جانب التوازن في هذه العلاقات المتأرجحة ،
وتمثل بزواجها من بيتر لورد الناحية الإيجابية المنطقية التي ينبغي أن تسود .
يبقى بعد ذلك كيرت لاندك وبيتر لورد .

أما كيرت لاندك فهو شخصية من طراز مختلف ولكن وجوده أمر
مألوف في المجتمع الذي أفرزته الحرب العالمية الثانية . فهو إنسان مخطط
ليس له جذور في ثقافة معينة أو تقاليد خاصة . فقد ولد لأب يهودي أحرق
في أفران النازي ، ولكن أمه تزوجت أحد النازيين ، والتقط كطفل لينشأ
كلاجيء تحت رعاية أسرة بادل . وهدفه المدعى هو أن يصبح كاتباً أو
شاعراً . ولكن تسلسل الحوادث يظهره على حقيقته وصولاً لا يهدف إلا إلى
إرضاء ذاته ، وهو يتدلل ويتصنع البراءة ، حتى يصل إلى مأربه ، ثم إذا
سئحت الفرصة أنشب مخالفه واتضح له اتجاهات أنانية صارمة . وهو

يفلسف هذه الأنانية مستنداً إلى فلسفة سارتر الوجودية معللاً تصرفه بما قاله سارتر من أن « الجحيم هو الآخرون ». وفي تقديم شخصية كيرت ، يهدف أنجس ولسن إلى مهاجمة هذه الفلسفة العدمية ، وهى فلسفة كان لها أثر كبير على المسرح الأوروبي في الخمسينات ، ولا سيما ما سُمى بمسرح العبث أو التشاز كما ذكرنا آنفاً .

على النقيض من كيرت لاندك نجد شخصية بيتر لورد ، هو أيضاً يتحول من رفيق تابع لبروفسور بادلى إلى انسان مستقل ، ولكنه ليس طفلياً متسلطاً مثل كيرت ، بل إن له من الشخصية ما يدعوه إلى التفكير فى أن يبنى لنفسه اتجاهها خاصاً فى ممارسة التاريخ . فهو يرفض مرافقة بروفسور بادلى فى رحلته إلى أمريكا ، ويعتبر أن عليه الآن أن يشق طريقاً آخر بدلاً من البحث المجرد فى الأضابير ، وهو تدريس التاريخ فى المدارس ، حتى تخرج الحقائق إلى المجال الإنسانى ، بدلاً من الاحتباس فى الأوراق ، وحتى يستطيع عن طريق هذه الممارسة أن يعمل على تطوير التفكير البشرى بالفعل المباشر ، وبهذا يتحقق له نوع من السيطرة ، ولذا فشخصية بيتر لورد تمثل نموذجاً إيجابياً من الفرد الذى يبنى أخلاقه على أسس علمية ويحاول أن يجتاز الفجوة بين الفكر والواقع ، تلك الفجوة التى كانت سبباً فى انهيار مبادئ « الأحرار الإنسانين Liberal humanists » التى رمز لها ويلسون فى هذه المسرحية « البادلية » .

وإذا كان لنا أن نصدر حكماً عاماً على مسرحية شجرة الدوت لانجس ويلسون فإننا نعتقد أن هذه المسرحية ستبقى ، ولعل بقاءها سيكون أطول من مسرحيات أخرى معاصرة كتبت لها شهرة موقوتة . والسبب فى إيماننا بقوة هذه المسرحية وبقائها هو أنها مسرحية موضوعية قبل كل شيء ، خلصت من التناهى الذى يتميز به كل من مسرح برخت الاجتماعى الملتمز ، ومسرح العبث ، أو المسرح الغاضب المنتفض الذى لا يجد المبادئ الجديدة بالاعتناق . ولم يقف ويلسون مكتوف اليدين أمام المشكلات التى حركت البرختيين ، كما أنه أيضاً لا يقل تحطيماً للأصنام عن العبثيين . ويتضح هذا من تناول

ويلسون للموضوعات التي تناقشها المسرحية ، ويمكن تبويبها تحت الرؤوس التالية :

١ — أن الإصلاح الاجتماعي ليس مسألة بطولية فردية ، وإنما يأتي من تفهم جماعي متكامل يشترك فيه عامة الناس .

٢ — أنه لا الغيبيات الخالصة ولا العقلانية المحضة يمكن أن تؤدي إلى الاستقرار النفسي للأفراد ، أو المجتمع . ويقترن بهذا الرفض التام للفلسفات العلمية .

٣ — كذلك لبست القوة أو السيطرة وليدة المغالاة في المناادة بالمبادئ المطلقة ، ولا هي وليدة الإدارة المحكمة التي تغفل الناحية البشرية ، والعلاقات الإنسانية الأساسية .

٤ — ليس التاريخ سردا للحقائق في ذاتها ، وإنما له جانب وظيفي في تطوير المجتمع المعاصر بعد تفهم جذوره في الماضي .

٥ — اتقان اللغة والدقة في التعبير بها أساس هام من أسس التوافق والاتصال بين البشر .

هذه المبادئ المحددة الدقيقة يتوصل إليها ويلسون بعد عرض مختلف المواقف الممثلة في شخصياته المتباينة . والموضوعية القصوى التي تقدم بها هذه المبادئ واجتذاب الكاتب فرضها على جمهوره ضمان حقيقي لاستمرار هذه المسرحية في تأثيرها وفعاليتها ، ودلالة كبيرة على مقدرته أنجس ويلسون وفنه العظيم .

الثقافتان

بين س. پ سنو ومعارضيه

١ - تقديم :

ترجع بداية الصراع بين العلم Science وبين الإنسانيات إلى ما قبل النهضة في أوروبا . وقد اتخذت مظاهر هذا الصراع صورة حادة في بعض الأحيان ، تمثلت في تقف الكنيسة الكاثوليكية لأصحاب الفكر العلمى ، وإعدادهم في كثير من الأحوال . ولكن العلماء تمكنوا من إثبات وجودهم . وغيرت أبحاثهم واكتشافاتهم من تصور الإنسان لنفسه وللبيئة المحيطة به . كما استطاع العلماء أيضا غزو الثقافة الأدبية . فجاء عصر سارت فيه الثقافتان العلمية والأدبية متلازمين ، وكان ذلك خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر أو ما يسمى في تاريخ الفكر بعصر العقل The Age of Reason ولا يستطيع الدارس فهم أدب هذه الفترة دون الرجوع إلى النظريات العلمية التي عاصرتها ، فلا يمكن فهم درة ميلتون Milton « الفردوس المفقود Paradise Lost » على الوجه الصحيح دون معرفة الأفكار المعاصرة عن الفلك والنجوم والأجرام السماوية ، كذلك لا يمكن فهم قصيدة بوب Pope المسماة « مقال في الإنسان Essay on Man » دون دراسة القوانين الطبيعية التي قدمها نيوتن Newton أو الإلمام بشيء من أفكار بولن برونك Bolingbroke وشافتسبرى Shaftesbury وهو ولباخ Holbach من مفكرى ذلك العصر .

ثم جاء بعد ذلك التطور العظيم في التكنولوجيا والنظريات الأساسية في الكيمياء والطبيعة والجيولوجيا ، ذلك التطور الذى صاحب الانقلاب الصناعى خلال القرن الثامن عشر . وكان ذلك التطور ثورياً وشاملاً ، فأصبحت الفجوة بعيدة المدى بين العلم والإنسانيات . فعاد الصراع مرة أخرى على أشده بين هاتين الثقافتين ، ووصل إلى الدروة في القرن التاسع عشر حين

استقطب أصحاب العلوم في ناحية نظرية داروين في التطور ، واستقطب الأدباء وأصحاب الإنسانيات في جانب آخر وعلى رأسهم كاردينال نيومان Cardinal Newman الذي تزعم في القرن التاسع عشر ما سمي « بحركة أكسفورد Oxford Movement » وهي حركة رجعية كاثوليكية . وقد حاول الشاعر تينسون Tennyson أن يجد نقطة التقاء بين هذين الاتجاهين في قصيدته المشهورة « للذكرى » In Memoriam

فلتزيد المعرفة

وليتزيد الإيمان لدينا

حتى يتفق العقل والروح معاً

في نغمة واحدة كما كانا قديماً

ولكن الصراع ظل على أشده خلال القرن التاسع عشر . وتمثل ذلك في محاضرة أرنولد Arnold التي ألقاها في كمبريدج عام ١٨٨٢ تحت عنوان « العلم والأدب » Literature and Science التي رد فيها على العالم توماس هكسلي Thomas Huxley . وكان هكسلي قد التقي محاضرة بعنوان « الثقافة والتعليم » Culture and Education طالب فيها بأن يحتل العلم Science المكانة الأولى في برنامج التعليم على حساب الثقافة الأدبية . ورفض أرنولد هذا القول على أساس أن العلم النظري لا يمكن وحده أن يؤثر في سلوك الإنسان دون سند من الثقافة المسماة بالإنسانيات .

وقد استمر هذا الصراع على أشده بين العلم Science والإنسانيات خلال القرن العشرين ، وزادت الهوة اتساعاً حين سيطر العلم سيطرة شاملة على حياة الإنسان خلال هذا القرن لدرجة أصبحت الإنسانيات فيها مهددة ، وأصبح الإنسان في موقف يفتقد فيه المعاني الروحية التي كانت تتخلل حياته فيما سبق . وفي الوقت نفسه رفض أصحاب الثقافة التقليدية — دفاعاً عن النفس — أن يقبلوا الاكتشافات العلمية كجزء أساسي من التعليم الذي ينمي شخصية الإنسان ويمهد له طريق التقدم . وتمثلت خطورة هذا الفصام الثقافي في اتقان تكنولوجيا الحروب . وما قاد إليه من اختراع القنبلة الذرية والهيدروجينية .

دون مراعاة لما يمكن في ذلك من دمار للبشرية بأسرها ، ولم يصاحب هذا التقدم في التكنولوجيا ، تقدم في فهم الواجب الأخلاقي نحو الإنسانية ، والمسئولية في ذلك تقع على عاتق أصحاب الثقافة العلمية وأصحاب الإنسانيات على السواء ، لأن التقارب أمر واجب على الجانبين معاً .

من هنا نتبين أهمية المحاضرة التي القاها العالم الأديب س . ب . سنو C. P. Snow في جامعة كمبريدج عام ١٩٥٩ ، تحت عنوان « الثقافتان The Two Cultures » والتي حاول فيها أن ينشط الأذهان للتفكير في هذا الموضوع ، ولم تكن محاضرة سنو هي الوحيدة في هذا المضمار ، ولكن كانت هناك محاولات أخرى سبقتها وتبعتها تلفت النظر إلى خطورة المشكلة ، منها محاضرة جاكوب برونوفسكى Jacob Bronowski التي ألقاها أمام الاتحاد البريطاني للتعليم عام ١٩٥٩ بعنوان « الإنسان المتعلم عام ١٩٨٤ Merle Kling The Educated Man in 1984 » . ومقالة ميرل كلينج Merle Kling بعنوان « الجمهورية الجديدة New Republic » المنشورة عام ١٩٠٧ .

وترجع أهمية محاضرة سنو Snow إلى أنها صادرة عن أحد رجال الفكر القلائل الذين يجمعون بين « الثقافتين » فهو أحد كبار علماء الطبيعة المعاصرين ، وكان أستاذ هذه المادة في جامعة كمبريدج ، ثم إنه في الوقت نفسه من كبار كتاب القصة الإنجليزية الذين مارسوا هذا الفن منذ أوائل الأربعينات من هذا القرن ، وتدور معظم الحوادث في قصصه داخل المعامل وبين العلماء في كمبريدج . وقد لقيت محاضرة سنو Snow رد فعل عنيفاً من الأوساط المختلفة . وفي الجزء التالي من هذا المقال أحاول تقديم ترجمة (في شيء طفيف من التصرف) لهذه الوثيقة العلمية التي لا شك أن لها أهميتها في تاريخ الثقافة الإنسانية ، ثم أورد بعد ذلك عرضاً لأهم ردود الفعل التي صادفتها . ولعل تقديم هذه المحاضرة ، وما أثارته من تعليق ، إلى القارئ العربي ، تنبيه لخطورة الموقف الذي لا بد أن نواجهه في العالم العربي في هذه المرحلة الدقيقة من مراحل تطورنا الثقافي والاجتماعي .

٢ - الثقافتان^(١) :

كتب س . ب سنو C. P. Snow يقول :

« لقد مرت سنوات منذ نشرت عرضاً عاماً لمشكلة ألحت على فترة من الزمن ، وهى مشكلة لم يكن لى أن أنجنبها نظراً لظروف حياتى . وكانت هذه الظروف هى كل ما يؤهلنى لتناول هذا الموضوع ، وأن لم تكن تعدو أن تكون مجرد مصادفات . وأى إنسان له نفس التجربة لابد أن ينتهى إلى نفس النتائج وأن يقدم التعليقات عليها . لقد أهلتنى تعليمى لأن أكون عالماً ، ولكن موهبتى أهلتنى لأن أكون كاتباً . لقد كنت خلال ثلاثين عاماً على اتصال بالعلماء لامن قبيل الاستطلاع ، بل كجزء من وجودى العلمى . وفى خلال نفس الفترة كنت أحاول تشكيل القصص التى أردت كتابتها ، وهى القصص التى جعلتنى مع الزمن فى عداد الكتاب .

كم من يوم كنت . أمضى فيه ساعات العمل بين العلماء ، ثم أمضى ساعات السهرة بين أصدقاء الأدباء . وأنا أعنى ذلك حرفياً . كانت مخالطتى لهذه الجماعات وتنقلى بينها هو الذى شغلنى بمشكلة سميتها لنفسى « الثقافتين » كنت أحس دائماً أنى انتقل بين جماعتين متكافئتين فى الذكاء ، ومنحدتين فى الجنس . ليس بينهما كبير اختلاف فى المنشأ الاجتماعى ، لهما نفس الدخل ، بيد أنهما توفقتا عن التواصل ، واختلفتا تماماً من النواحي الفكرية والأخلاقية والنفسية ، حتى كان عبور المحيط أهون من قطع المسافة بين بناية برلنجتون Burlington House أو جنوب كنسنجتون South Kensington^(٢) أو بين حى الفنانين فى تشلسى Chelsea .

والواقع أن المرء قد جاوز المحيط عبرا . إذ بعد أن يقطع الإنسان بضع آلاف من الأميال عبر الأطلنطى ، يجد أن لغة الحديث فى قرية جرينتش

(١) ترجمة فى شئ من التصرف لمحاضرة سير تشارلس سنو Sir Charles Snow التى أقيمت فى جامعة كبرى يدج بعنوان « The Two Cultures » عام ١٩٥٩ .
(٢) سى المتاحف العلمية فى لندن .

Greenwich Village بأمریکا هي نفس اللغة التي يتحدث بها الفنانون في Chelmsford بلندن بينما تتقارب لغة العلماء على جانبي الأطلسنطى .

إنى أعتقد أن الحياة العقلية للمجتمع الغربى بأسره ، آخذة في الانشقاق إلى قسمين متعارضين تماماً . وحين أقول « الحياة العقلية » أضمن هذا التعبير أيضاً جزءاً كبيراً من حياتنا العملية . فأنا آخر من يمكنه القول بالفصل بين الحياتين في أعماقهما . نقيضان مستقطبان : في قطب منهما نجد أصحاب الفكر الأدبى . الذين يشيرون إلى أنفسهم دائماً على أنهم « أهل الفكر » كأنه لا يوجد غيرهم ممن يمكنه حمل هذه الصفة . وفي القطب الآخر العلماء وخاصة علماء الطبيعة . وبين المجموعتين هوة عميقة من عدم التفاهم . كل فئة لديها صورة مشوهة عن الأخرى . غير العلماء يظنون العلماء مختالين متدخلين . هم يستمعون إلى ت. س. اليوت T.S. Eliot الذى يؤخذ كنموذج معبر ، حين يعلق على تجاربه فى إحياء المسرحية الشعرية قائلاً إنه لاأمل إلا فى تحقيق القليل ، وأنه يكتفى بتمهيد الطريق لإحياء توماس كيد Thomas Kyd جديد ، أو جرين^(١) Green جديد . هذه هى النعمة المحسودة المختلفة التى يرتاح لها ذوى الفكر الأدبى . أنها الصوت المحتبس لثقاتهم . ثم هم بعد ذلك يسمعون صوتاً أكثر علواً . هو صوت نموذج آخر ، راثرفورد Rutherford يدوى : « هذا هو عصر العلم البطولى ، هذا هو العصر الاليزابيثى ! » . كثيرون منا استمعوا إلى هذه الصيحة ، وإلى صيحات أخرى أشد منها ، ولم يترك لنا مجال للشك فيمن قصد راثرفورد أن يكون له مكانة شكسبير . ويصعب على ذوى الفكر الأدبى أن يفهموا — سواء بالتخيل أو بالتعقل — أنه كان جد صائب .

ثم قارن بين ما يقوله اليوت Eliot « هكذا ينتهى العالم ، ليس بصفقة ، ولكن بشبهة »^(٢) — وهو ما لا يمكن أن نقول به نبوة علمية .

(١) من كتاب المسرحية الشعرية فى عصر اليزابيث .

(٢) بيت من قصيدة اليوت المسماة « الرجال الجوف » The Hollow Men .

تقارن ذلك بما قاله راثر فورد لنفسه « ما أسعد حظك يا راثر فورد . دائماً فوق قمة الموج . حسناً ألم أصنع أنا الموج ؟ »

غير العلماء لديهم اعتقاد جازم بأن العلماء لم تفاؤل سطحي ، ولا يدركون حقيقة موقف الإنسان . ومن ناحية أخرى يعتقد العلماء أن ذوى الفكر الأدبي ينقصهم بعد النظر ، ولا يهتمون ببنى جنسهم ، يفتقدون الناحية العقلية بدرجة كبيرة ، حريصون على أن يقصروا الفن والفكر على لحظة الوجود فقط . هذه الاتهامات المتبادلة ليست خالية تماماً من الصحة ، ومع ذلك فهي تخريبية . وكثير منها مبني على استنتاجات خاطئة خطيرة . وأحب هنا أن أعالج نوعين من هذه الأخطاء العميقة :

أولاً فيما يتعلق بتفاؤل العلماء . هذا اتهام طالما وجه حتى أصبح يؤخذ على أنه حقيقة لامرية فيها . وهو نابع من الخلط بين التجربة الفردية وتجربة الجماعة ، بين وضع الإنسان في حالته الفردية ، ووضعها في الحالة الجماعية . معظم العلماء الذين عرفتهم — مثلهم في ذلك مثل غير العلماء من معارف — يشعرون أن كل فرد منا في ظروف مأساوية كل فرد منا يعاني الوحدة : أحياناً نهرب من الوحدة عن طريق الحب أو العاطفة أو لحظات الخلق ، ولكن هذه الحلول الجزئية ما هي إلا أضواء منتشرة صنعناها لأنفسنا بينما حافة الطريق مجللة بالسواد . كل منا يموت وحيداً . بعض العلماء الذين عرفتهم كانوا يؤمنون بالديانات المنزلة . وربما كان إحساسهم بمأساة الإنسان ضعيفاً . وقد يداخل هذا الإحساس بالمأساة كثيراً من الناس عميق الحس رغم ما قد يظهرون من سعادة وتفتح . ويصدق هذا بالنسبة للعلماء الذين عرفتهم جيداً . ولكن معظمهم لا يرون سبباً لأن تكون حالة الجماعة مأساوية بالضرورة تبعاً للإحساس الفردي بالمأساة ، وهنا تكمن حقيقة الشعور بالأمل . كل منا يموت منفرداً في وحدة ، وهذا قدر لا نستطيع أن نحاربه ، لكن هناك الكثير في ظروفنا مما يدخل تحت القدر ، والتي لا نعد أناسي إذا لم نصطرع معها .

كثير من اخواننا في البشرية — مثلاً — لا يطعمون ويموتون قبل الأوان . هذه هي الظروف الاجتماعية في أبسط تعبير . هناك فج أخلاقي يأتى من النظر (الأدب الانجليزي)

في انفراد الإنسان . يغرى المرء بالتقاعس مستغرقاً في مؤسساته الفردية ، تاركاً الآخرين جلياً . والعلماء - كمجموعة - أقل تعرضاً للوقوع في هذا الفخ من الآخرين . فهم يتوقون لمحاولة تقديم حل . ويميلون إلى الاعتقاد بأن الحل ممكن ، هذا هو تفاؤلهم الحقيقي ، وهو تفاؤل ما أشد احتياج الآخرين إليه .

وإذا عكسنا الأمر ، وجدنا أن هذه الروح الطيبة الوطيدة التي دعت العلماء إلى النضال في جانب أخوانهم من بني البشر . هي نفسها التي قادتهم إلى احتقار الاتجاهات الاجتماعية لثقافة الأخرى . أذكر أن أحد العلماء سألني « لماذا يعتقد كثير من الكتاب آراء اجتماعية عتيقة بالية حتى لكأنها كذلك منذ عهد آل بلانتاجنت Plantagenet ؟ » ألم يصدق هذا عن مشاهير كتاب القرن العشرين ؟ ياتس Yeats ، وباوند Pound ، وويندهام لويس Wyndham Lewis . تسعة أعشار أولئك الذين تحكموا في مشاعرنا الأدبية هذا العصر ، ألم يكونوا أغبياء سياسياً ؟ بل شريرين سياسياً ؟ ألم يقد تأثيرهم هذا إلى أفران النازية ؟ » .

وجدت أن أصدق جواب هو ألا أجادل . لم يكن يجزى أن أقر أن ياتس Yeats كان رجلاً طيب العنصر ، وشاعراً كبيراً ، ليس هناك فائدة في مجانبية الحقائق التي ثبتت بصفة عامة : فالإجابة الصادقة هي أن هناك في الواقع صلة يتباطأ أهل الأدب عن رؤيتها بين بعض الأنواع الفنية التي ظهرت في أوائل القرن العشرين ، وبين بعض الاتجاهات الحمقاء غير الاجتماعية . كان هذا سبباً - ضمن أسباب كثيرة - في أن بعضنا أولى ظهوره للفن ، وحاول أن يشق لنفسه طريقاً جديدة مختلفة .

ورغم أن هؤلاء الكتاب سيطروا على الوجدان الأدبي لجيل من الزمن ، إلا أن الأمر الآن قد اختلف ، أو على الأقل لم يصبح لهم نفس الدرجة من التأثير . الأدب يتغير بصورة أبطأ من العلم ، كما أنه لا يصحح نفسه آلياً كالعلم ، ومن ثم تطول فترات انحرافه . ومع ذلك فالعلماء يخطئون إذا أخذوا الأدب بشواهد ما وقع في الفترة ١٩١٤ - ١٩٥٠ .

هذان اثنان من أمثلة سوء الفهم بين « الثقافتين » ومنذ بدأت الحديث عن مشكلة « الثقافتين » وجه إلى بعض النقد . عدد من غير العلماء حاول بشدة أن يفند آرائى . بعضهم رأى أن قولى بالثقافتين تبسيط أكثر من اللارم ، وأنه إذا كان لابد من ذلك فينبغى القول بثقافات ثلاث . وهم يقولون أنهم قد لا يكونون علماء ، ولكنهم يشاركون فى المشاعر العلمية . وهم لا يرون جدوى من الثقافة الأدبية الحديثة ، مثلهم فى ذلك مثل العلماء . قال لى بعض أصدقائى من علماء الاجتماع مثل ج. ه. بلام J. H. Plumb والان بولوك Alan Bullock ، أنهم يرفضون بشدة أن يوضعوا فى تابوت ثقافى مع قوم لا يحبون أن يدفنوا معهم ، أو أن ينظر إليهم على أنهم يساعدون فى خلق جولا يسمح بالأمل فى مستقبل الجماعة .

أنا احترم هذه المناقشات . أن رقم (٢) رقم خطير : لهذا كان الجدل عملية خطيرة . وكل محاولة لتقسيم الشئ إلى قسمين لا بد أن تؤخذ بالحذر . وقد فكرت طويلا فى تقسيم الموضوع إلى أقسام أدق ، وفى النهاية عدلت عن ذلك . لقد كنت أبحث عن شئ أكبر من مجرد تشبيه أخاذ ، وأقل من أن يكون خريطة ثقافية : ولهذا الغرض كانت عبارة « الثقافتان » مرضية . وليس هناك ما يدعو لزيادة التدقيق .

فى الجانب الأول تعد الثقافة العلمية ثقافة بحق ، ليس بالمعنى العقلى فحسب . بل بالمعنى الانثروبولوجى (البشرى) أيضاً . أقصد من هذا أن حاملى هذه الثقافة قد لا يفهمون بعضهم البعض فهماً تاماً ، فعلماء البيولوجيا كثيراً ما تكون فكرتهم باهتة عن علم الطبيعة المعاصر . ولكن هناك اتجاهات موحدة ، ومستويات موحدة ، وأنماط سلوك موحدة . وفروض وأساليب موحدة . وهذا أمر له أبعاد وأعماق ، ويخترق عبر النظم العقلية الأخرى كالدين والسياسة . من الناحية الإحصائية يزيد عدد العلماء غير المتدينين زيادة طفيفة عن غير المتدينين من أتباع النظم العقلية الأخرى — رغم أن كثيرين من العلماء متدينون . وخاصة الشباب منهم . كذلك يزيد عدد العلماء اليساريين فى السياسة العامة — وذلك بالرغم من أن كثيرين منهم

يعدون أنفسهم محافظين وخاصة الشباب . وإذا قارنا العلماء بغيرهم من أصحاب النظم العقلية الأخرى وجدنا أن عدداً كبيراً من العلماء في إنجلترا وأمريكا ينتمون إلى عائلات فقيرة . ومع هذا فليس لذلك تأثير على مجالهم الواسع في التفكير والسلوك . كذلك في عملهم ، وكثير مما يتعلق بحياتهم العاطفية . تقترب اتجاهاتهم من العلماء الآخرين أكثر مما تقترب من غير العلماء الذين يتشابهون معهم في الدين أو السياسة أو الطبقة . وإذا كان لي أن اختصر فاني أقول أن هؤلاء العلماء يحملون المستقبل في عظامهم . وسواء أحبوا ذلك أم لم يحبوه ، فهم يحملونه ، ويصدق هذا على المحافظين ج. ج. تومسون J.J. Thomson ولندمان Lindemann كما يصدق على الراديكاليين مثل اينشتين Einstein وبلاكيت Blackett . وينطبق أيضاً على المسيحي أ. ه. كبتون A.H. Compton وعلى المادى برنال Bernal ، كذلك ينطبق على الارستقراطيين مثل بروجلي Broglie ورأسل Russelle ، كما ينطبق على العامة من أمثال فراداي Faraday ويصدق أيضاً على أولئك الذين ولدوا في الثراء توماس مერთون Thomas Merton وفيكتر روتشيلد Victor Rothschild ، كما يصدق على راثر فورد Rutherford الذى كان أبوه عاملاً بسيطاً . كل هؤلاء يستجيبون استجابة واحدة . وهذا هو ما تعنيه « الثقافة » .

أما في القطب الآخر ، فإن الاتجاهات تنفرج في اتساع . من الجلى أنه إذا عبر الإنسان المجال الفكرى بين علماء الطبيعة وأصحاب الفكر الأدبى ، فسيجد تبايناً واختلافاً في المشاعر على الطريق . ولكنى أعتقد أن أكثر المشاكل تأثيراً هي انعدام القدرة على فهم العلم .

هذا الجهل الكامل بالعلم هو الذى يضيف نكهة غير علمية للثقافة الأدبية « التقليدية » ، وهذه النكهة غير العلمية غالباً ما تتطور إلى عدااء للعلم . إذا كان العلماء يحسون أن المستقبل في عظامهم ، فإن الثقافة الأدبية تناقض ذلك فتسمى ألا يأتى المستقبل . والثقافة الأدبية التقليدية — التى لم يفلح تقدم العلم في الإقلال من شأنها — هى التى تدير دفة العالم الغربى .

هذا الاستقطاب يؤدي إلى خسارة لنا جميعاً ، كإناس وكمجتمع :
وهي خسارة علمية وفكرية وفنية ، وأؤكد أن من الخطأ فصل هذه الاعتبارات
الثلاثة ، ولكنى سأتناول الآن الخسارة الفكرية .

هناك خمسون ألف عالم في إنجلترا ، وما يقرب من ثمانين ألف مهندس
أو فني . وقد كان على وزملائى خلال الحرب وما بعدها أن نختبر حوالى
ثلاثين أو أربعين ألفاً من هؤلاء — أى حوالى ٢٥٪ من العدد الإجمالى .
وقد أمكننا أن نتكشف ما يقرأون وما يفكرون . وأنى اعترف أنه رغم
إعجابى بهم واحترامى لهم — قد شذت ، لم نكن نتوقع أن علاقتهم بالثقافة
الأدبية التقليدية كانت واهية بهذه الدرجة .

حقيقى أن عدداً من خيرة العلماء لهم الطاقة والاهتمام الذى يدفعهم لقراءة ما
يتحدث عنه رجال الأدب . ولكن هذا أمر نادر . فعظم الآخريين إذا سئلوا
عما يقرأون لا تعدو الإجابة أن تكون « قرأت شيئاً من ديكنز Dickens »
باعتبار أن ديكنز كاتب عويص معقد . وهذه فى الواقع هى نظرهم إليه .
وقد اعتبرنا هذا الاكتشاف أغرب نتيجة وصلت إليها اختباراتنا . ولكن
الواقع أن العلماء حين يقرأونه ، أو حين يقرأون أى شئ ذى قيمة أدبية ،
لا يتعدى الأمر بالنسبة إليهم سوى إلقاء التحية المهذبة على الثقافة التقليدية ،
فهم لهم ثقافتهم الخاصة ، عميقة قوية ، متحركة دائماً . وتحوى هذه الثقافة
كثيراً من المناقشة ، التى هى قوية دائماً ، وأرفع فكراً من مناقشة الأدباء —
رغم أن العلماء كثيراً ما يستخدمون ألفاظاً فى معان قد لا يتعرف عليها الأدباء ،
وهى معان دقيقة . فهم حين يتحدثون عن « الذاتى Subjective »
و « الموضوعى objective » و « الفلسفة » و « التقدمى Progressive »
يدركون ما يعنون رغم أن ما يعنونه قد لا يكون شيئاً مألوفاً .

تذكر أن هؤلاء قوم أذكىاء ، وثقافتهم رائعة ، وصعبة المطالب من
أوجه كثيرة . وهى لا تحتوى على الكثير من الفن باستثناء الموسيقى . وهو
استثناء هام . النقاش والمثابرة فى الحججة ، الاستماع إلى الموسيقى الجادة ،
التصوير الفوتوغرافى الملون ، الإذن ، والعين أحياناً . كتب قليلة رغم أن

بعض صغار العلماء قد يكون لهم كاتب مفضل . أما الكبار فلا تستهويهم القراءة . هم يستبعدون الكتب التي يعتبرها الأدباء أساسية كالقصص ، والتاريخ والشعر والمسرحيات . وليس هذا معناه أنهم لا يهتمون بالحياة الاجتماعية أو بالنواحي الأخلاقية والنفسية . هم يهتمون بالحياة الاجتماعية ، ويبنون أحكامهم على أسس أخلاقية ، وكذا اهتمامهم بالناحية النفسية لا تقل عن غيرهم . والحقيقة إذن أنهم يعتبرون أن الثقافة التقليدية لا تتفق مع هذه الاهتمامات . وهم في ذلك جد مخطئين . ومن هنا قصر إدراكهم الوجداني عما يجب أن يكون . لقد أفقروا أنفسهم .

ولكن ماذا عن الجانب الآخر ؟ هم كذلك فقراء ، وربما بدرجة أخطر ، لأنهم أصحاب خيلاء وازدهاء . ما زالوا يظنون أن الثقافة التقليدية هي « كل » الثقافة ، كأن ناموس الطبيعة لا يوجد ، أو كأن استكشاف ناموس الطبيعة أمر غير ذي بال في حد ذاته أو بالنسبة لما يترتب عليه . كأن البناء العلمي لعالم الطبيعة في عمقه الفكري وترابطه وافصاحه ، لم يكن أجمل وأعجب عمل جماعي أخرجه عقل الإنسان ومع ذلك فالغالبية من غير العلماء لا يدركون هذا البناء بالمرّة . ولو أنهم أرادوا لما استطاعوا . كأن مجموعة من الناس أصابها صمم جزئي ، فهي لا تعي جانباً كبيراً من الخبرة العقلية . إلا أن هذا الصمم ليس طبيعياً ، وإنما يأتي بالتدريب ، أو قل بعدم التدريب . وكالأصماء هم لا يدركون ما يفتقدون . هم يتصاحكون في اشفاق إذا سمعوا عن العلماء الذين لم يقرأوا الأعمال الرئيسية في الأدب الإنجليزي . هم يرفضونهم على أنهم جهلاء مغرّقون في التخصص . ومع ذلك فهم لا يقلون عنهم جهلاً وإغراقاً في التخصص . إنكم من مرة وجدت فيها بين قوم يعدون بمستويات الثقافة التقليدية رفيعي التعليم ، والذين كانوا يظهرهم دهشتهم لأمية العلماء . وقد أثارني ذلك مرة أو مرتين ، وسألت الجماعة كم منهم يستطيع تفسير القانون الثاني للديناميكا الحرارية (١) . وكانت الاستجابة باردة ، كانت بالنفي ، ومع ذلك فقد كنت أسأل عن

بدسبية في العلم تعادل السؤال في الأدب عن قراءة أعمال شكسبير . واعتقد الآن لو أني سألت سؤالاً أبسط من ذلك مثل ما هي الكتلة *mass* ، أو التسارع *acceleration* وهو ما يعدل في العلم في بساطته سؤالاً آخر مثل : هل تستطيع القراءة ؟ سيكون هناك واحد فقط في كل عشرة من صفوفه المثقفين الأدباء سيقروا أنك تكلمت نفس اللغة . وهكذا يرتفع بناء علم الطبيعة الحديث ، ومع ذلك فغالبية المثقفين في العالم الغربي لا تزيد معلوماتهم عنه عن القدر الذي تمتع به أسلافهم في العصور المتحجرة .

سؤال آخر يعتبره أصدقائي من غير العلماء دليل ذوق فحج . كمبريدج جامعة يلتقي فيها العلماء وغير العلماء كل ليلة على الموائد العليا في طعام العشاء . ومنذ عامين تحقق اكتشاف مدهش في تاريخ العلم بأسره . لا أقصد سفينة الفضاء فقد كان هذا اختراعاً مدهشاً لأسباب أخرى كعجزة تنظيم واستخدام كفاء للمعلومات موجودة . لا بل أقصد اكتشاف يانج ولي *Yang and Lee* في جامعة كولومبيا . فقد كان هذا عملاً جميلاً أصيلاً ، ولكن النتيجة كانت مدهشة حتى أن المرء لينسى كم كان جمال التفكير . إنه يدعونا إلى إعادة النظر في بعض الأوليات المتعلقة بالعالم الطبيعي . والنتيجة هي التوصل إلى قانون يسمى بالانجليزية *The non-conservation of Parity* لو أن هناك تواصلاً بين الثقافتين لكانت هذه التجربة حديث الموائد العليا في كمبريدج .

يبدو إذن أنه ليس هناك نقطة التقاء بين الثقافتين . ولن أقول أن هذا شيء يؤسف له ، فالأمر أسوأ من ذلك بكثير . ولكنني سأقي إلى بعض النتائج العملية . فنحن نضيق على أنفسنا أحسن الفرص . إذ أن اصطدام الثقافتين كان ينبغي أن يؤدي إلى بعض الفرص الخلاقة . ففي تاريخ النشاط الفكري كان هذا الصدام هو سبب بعض الكشوف الهامة . والفرصة متاحة الآن . ولكنها فرصة في فراغ لأن أصحاب الثقافتين لا يبادلون الحوار . فما أضال ما استخدم من علم القرن العشرين في فن القرن العشرين . من آن لآخر وجدنا شعراء يستخدمون اصطلاحات علمية مع فهم خاطيء لها ،

فقد مضى زمن ظهرت فيه كلمة « انكسار refraction » مرات عديدة في الشعر . كما استخدمت عبارة « الضوء المستقطب Polarised light » على أنه نوع جميل من الضوء . وليس هذا ما يقصد من الإفادة من العلم في الفن . إذ ينبغي أن يهضم كجزء من خبراتنا العقلية ، وأن يأتي هذا بصورة طبيعية . .

سبق أن ذكرت أن هذا الفصام الثقافي ليس ظاهرة إنجليزية فحسب ، وإنما هي ظاهرة تعم العالم الغربي بأسره ولكنها تتخذ صورة حادة في إنجلترا لسببين . أولهما أن الإنجليز يؤمنون في تعصب بالتخصص في التعليم ، وهو إيمان متأصل فيهم أكثر من أي دولة في العالم شرقية أو غربية . والسبب الثاني هو اتجاه الإنجليز إلى بلورة الأشكال الاجتماعية . ويزيد هذا الاتجاه كلما أزيلت الفوارق الاقتصادية . وهذا يصدق بالذات على التعليم . ويعني هذا أنه إذا أصبح هناك فارق ثقافي فإن كل القوى الاجتماعية ستؤكد له ولن تخفف منه . حقيقتي أن الفاصل بين الثقافتين كان موجوداً بصورة خطيرة منذ ستين عاماً ، ولكن أحد رؤساء الوزارات مثل سالسبورى Salisbury كان له معمله في هاتفيلد Hatfield ، وكان بالفور Balfour ذا اهتمام بالعلوم الطبيعية ، كذلك درس جون اندرسون John Anderson الكيمياء في لايپزج Leipzig قبل الالتحاق بالوزارة . أما الآن فليس من المحتمل أن يوجد هذا المزج بين الثقافتين . والواقع أن الفاصل بين العلماء وغير العلماء قد أصبح الآن أصعب في العبور عما كان عليه منذ ثلاثين عاماً . فند تلك الفترة توقفت الثقافتان عن التفاهم ، ولكن على الأقل كانتا تتبادلان الإشارات عبر الخليج الذي يفصل بينهما . أما الآن فقد زال الود بينهما ، وأصبحتا تتبادلان تعبيرات الامتناع . ولا يقتصر الأمر على شعور العلماء الشبان بأنهم جزء من الثقافة المتقدمة بينما ينتمى الآخرون إلى ثقافة متدهورة . ولكن يدرك العلماء الشبان أيضاً في شيء من القسوة ، أنهم سيحصلون على وظيفة مريحة ، بينما يحصل معاصروهم من الثقافة الأخرى على دخول أقل بكثير . فليس من عالم شاب يحس أنه

مرفوض ، أو أن عمله سقيف كما يشعر بطل قصة « جيم المخطوط » Leaky Jim بل إن تمرد أبطال الكاتب كنجسلى مدينه Kingsley Amis ورفقائه من الغاضبين هو تمرد المثقف الأديب الذى يعانى البطالة .

هناك مخرج وحيد من هذه المشكلة : هو بالطبع إعادة النظر فى نظام التعليم . وهذا أمر يصعب تنفيذه فى إنجلترا أكثر من أى بلد آخر للسببين اللذين قدمناهما . فكل إنسان يدرك أن نظام التعليم الإنجليزى يدعو إلى التخصص الدقيق ، وأن تغييره أمر يكاد يكون مستحيلاً . فى الولايات المتحدة يزيد عدد التلاميذ الذين هم دون الثامنة عشرة من عمرهم عن إنجلترا كثيراً . وهم يتلقون ثقافة متسعة متنوعة ، ولا يفرقون فى التخصص . وهم يأملون أن يصلوا إلى حل للمشكلة خلال عشر سنوات . كذلك الاتحاد السوفياتى يزيد عدد تلاميذه دون الثامنة عشرة عن التلاميذ الإنجليز . وهم كذلك يعطون تلاميذهم ثقافة متنوعة (إذ أن من الخطأ أن نظن أن نظام التعليم السوفياتى قائم على التخصص) . والاسكندنافيون يعطون تلاميذهم ثقافة واسعة متنوعة إلا أن جزءاً كبيراً من جهدهم يستنفد فى دراسة اللغات الأجنبية التى يوجهون اهتماماً كبيراً لها . وهم مع ذلك مهتمون بالمشكلة . أما فى إنجلترا فالحال يختلف : فالمدرسون يزعمون أن التخصص أمر تفرضه نظم الامتحانات فى اكسفورد وكمبريدج وتاريخ إنجلترا التعليمى ينبىء عن اتجاه دائم لزيادة التخصص ، وتأكيد النظم العتيقة على أنها الضمان الوحيد لمستوى رفيع من الثقافة .

أسباب ازدواج الثقافة كثيرة وعميقة ومعقدة ، بعضها يتصل بالتاريخ الاجتماعى ، والبعض يتصل بسير الأفراد ، وعدد منها يتعلق بديناميكية النشاط الذهنى نفسه . ولكن هناك أمراً هاماً قد لا يكون سبباً مباشراً للازدواج ، ولكنه وثيق الاتصال به . فنحن إذا تركنا الثقافة العلمية جانباً ، وجدنا أن معظم المثقفين فى الغرب — فيما عدا العلماء — لم يحاولوا قط أن يفهموا الثورة الصناعية ، أو أن يتقبلوها . المثقفون الأدباء بطبيعتهم

محطون للآلة . وهذا ينطبق على إنجلترا ، رغم أن الثورة الصناعية بدأت منها . وينطبق أيضاً إلى حد كبير على الولايات المتحدة .

لقد زحفت أول موجة للثورة الصناعية على البلدين بل على العالم الغربي بأسره . دون أن يلحظ أحد التغير الذي يحدث . وكان مقدراً أن يصبح هذا التغير أكبر تحول في تاريخ المجتمع منذ أن عرفت الزراعة . والواقع أن هاتين الثورتين الزراعيّة ، والعلمية الصناعية ، هما أعظم تحولين نوعيين في النظم الاجتماعية عرفهما التاريخ البشرى . ومع ذلك فأصحاب الثقافة التقليدية لم يلحظوا التغير ، وحين لاحظوه لم يرضوا عنه . وليس معنى ذلك أن الثقافة التقليدية لم تستفد من الثورة الصناعية ، إذ أن أجهزة التعليم حصلت على شريحتها من الثروة التي خلقها الانقلاب الصناعى خلال القرن التاسع عشر . وقد ساعدت هذه الثروة — على عكس ما هو متوقع — على تجميد النظم التعليمية في أشكالها التقليدية . فلم تذهب أية موهبة أو أية أخيلة عائدة إلى الثورة التي ساعدت في تكوينها . انفصلت الثقافة التقليدية عن هذه الثورة الصناعية وزاد التباعد كلما زادت الثروة . وفي منتصف القرن التاسع عشر أصبح واضحاً أنه كى يستمر التقدم الصناعى كان لابد من تدريب العلماء ، وخاصة فيما يتعلق بالعلوم التطبيقية . ومع ذلك لم يستجب أحد ، ولم تصبغ الثقافة التقليدية ، وانفصل الأكاديميون عن الثورة الصناعية . قال كورى Corrie عميد كلية يسوع Jesus College في كمبريدج حين رأى القطارات تدخل المدينة « هذا أمر يغضب الله كما يغضبني » . وترك أمر الاهتمام بالثورة الصناعية في القرن التاسع عشر للشواذ أو للعامة من العمال . ويقول المؤرخون الاجتماعيون في الولايات المتحدة أن الثورة الصناعية هناك لم تغد لها مواهب المتعلمين خلال القرن التاسع عشر ، وكان عليها أن تعتمد على الاسطوانات والعمال المهرة . وكان من هؤلاء بعض الموهوبين مثل هنرى فورد .

ومن أغرب الأمور أنه كان من الممكن خلال الثلاثينات والأربعينات من القرن الماضي في ألمانيا أن يحصل الإنسان على تعليم جامعى جيد في العلوم

التطبيقية وذلك قبل التطور الصناعى ، وكان تعليماً أجود مما يتاح فى إنجلترا أو الولايات المتحدة . وكان من نتيجة هذا أن لودفيج موند Ludwig Mond ذهب إلى هايدلبرج Heidelberg وتعلم هناك الكيمياء التطبيقية . وكذلك سيمنز Siemens وكان ضابط إشارة بروسيا تعلم هناك الهندسة الكهربائية . وجاء الاثنان إلى لندن حيث لم يلقيا أى منافسة ، وصنعا ثروات كبيرة . وحدث نفس الشيء حين ذهب عدد من الألمان المتعلمين إلى الولايات المتحدة .

ولإزاء هذا التقدم الصناعى اختار الأدباء أن يخرجوا من المعمة . وأغرقوا فى بعض الخيالات التى كانت فى حقيقة الأمر صيحات فرع . ومنهم راسكن Ruskin ووليسام موريس William Morris ثورو Thoreau ومن الصعب أن تجد المرء كاتباً بسيط خياله ليتصور ما يمكن أن تحققه الصناعة . من الجائز أن بعض القصاصين الروس كان فى إمكانهم ذلك ، إلا أن هؤلاء عاشوا قبل التصنيع ، ولم تنح لهم الفرصة . والكاتب الوحيد الذى أمكنه فهم الثورة الصناعية مع كبر سنه هو هنريك أبسن . Henrik Ibsen

هناك حقيقة واحدة لا لبس فيها ، هى أن التصنيع هو أمل الفقراء . وأنا أستخدم كلمة « أمل » بكل ما تعنيه . فليست هناك قيمة عندى للحاسة الأخلاقية لشخص ما لا يستخدم هذه الحاسة عن رفاهية . جميل أن نستلقي فى استرخاء وندعى أن المقاييس المادية للحياة لا قيمة لها . وقد يرفض أحدنا التصنيع ويذهب دون طعام ، ويترك أبنائه يتضورون جوعاً — دون اهتمامات مادية . إلا أن هذا رأى شخصى ليس للمرء أن يفرضه على الآخرين . ولكن الفقراء يحتاجون الغذاء والكساء ، ومن الحقائق التاريخية أنهم تركوا الزراعة إلى الصناعة حين أتاحت لهم الصناعة وسيلة الكسب . ومن بديهيات الأمور أن الصناعة أتت معها بازدياد فى عدد السكان نظراً لتقدم الطب والعناية الصحية . وأصبح كل فرد موفور الغذاء ، قادراً على القراءة والكتابة ، وأحسن الفقير بهذه المكاسب ، ولكن كانت هناك بعض الخاسر .

منها أن الصناعة أوجدت المجتمع المنظم الذى يسهل قيادته إلى الحرب ، غير أن المغنم ما زالت قائمة ، وهى أساس الآمال الاجتماعية . ومع ذلك فهل فهمنا كيف أتت هذه المغنم ؟ هل فهمنا الثورة الصناعية ؟ وهل فهمنا الثورة العلمية التى نعيش فى خضمها الآن ؟ ليس هناك ما هو أهم من فهم هاتين الثورتين .

٣- الثورة العلمية :

فرقت الآن بين الثورة الصناعية والثورة العلمية . وهى تفرقة ليست واضحة تماماً فى الأذهان ، وينبغى أن تحدد .

يقصد بالثورة الصناعية التدرج فى استخدام الآلة . واستخدام الرجال والنساء فى المصانع . وتحول السكان من عمال زراعيين إلى قوم يصنعون الأشياء ثم يقومون ببيعها . هذا التحول كما ذكرنا زحف دون أن يلاحظ ، ولم يدركه الأكاديميون ، ثم لم يرض عنه محطمو الآلات . وقد بدأ هذا التحول منذ منتصف القرن الثامن عشر ومضى قدماً حتى أوائل القرن العشرين . وقد نبع منه تحول آخر ، مرتبط به ارتباطاً شديداً ، ولكنه أعمق علمياً ، وأشد سرعة ، وأوغل نتائج . ويأتى هذا التحول من استخدام العلم الحقيقى فى الصناعة ، بدلا من الاعتماد على الصدفة ، أو على حدس المخترعين ، وإنما على النظريات العلمية الحقيقية .

وتحديد التاريخ الذى بدأت منه هذه الثورة محل نظر . بعضهم يرده إلى ستين عاماً مضت منذ بداية الصناعات الهندسية والكيميائية على نطاق واسع . أما أنا فأرده إلى ثلاثين أو أربعين عاماً فقط أو منذ التاريخ الذى استخدم فيه انقسام الذرة استخداماً صناعياً . انى اعتقد أن مجتمع الالكترونيات والطاقة الذرية ، والآلية الذاتية ، يختلف فى بعض النواحي الجذرية عن أى مجتمع سبقه . كما أنه سيغير العالم بصورة أكبر . أن هذا التغير هو فى رأى ما يمكن أن يسمى « بالثورة العلمية » .

هذه هى القاعدة المادية لحياتنا ، أو بالضبط هى البلازما الاجتماعية التى

تكون جزءاً منها . لقد نوهت فيما تقدم أن ذوى الثقافة الرفيعة من غير العلماء لا يستطيعون الوصول إلى أبسط الأفكار العلمية ، وهم أقل سعادة بالعلوم التطبيقية . كم من المتعلمين يعرف شيئاً عن الصناعات الإنتاجية قديمها أو حديثها ؟ ما هى الآلة المكنية Machine Tool ؟ هكذا سألت أحد الأدباء فحضر بآخاساً لأسداس . أن الصناعات الإنتاجية لها أسرارها كطب الكهنة . ونخذ الأزرار مثلاً . . أنها ليست أشياء معقدة ، فهى تصنع بالملايين كل يوم ، وهذا بالطبع نشاط ملموس . ومع ذلك فأنى أشك أن أياً من نوابغ خريجي كبريدج فى الفنون يستطيع أن يعطى فكرة عامة عن التنظيم الإنسانى الذى يتطلبه هذا النشاط . ربما يكون اللامبالى بالصناعة أكثر شمولاً فى الولايات المتحدة . ولكن عند التدقيق لانجد أحداً من كتاب القصة الأمريكين يفترض هذه المعرفة فى قرائه . هو يتصور أنه يخاطب مجتمعاً شبه اقطاعى وليس مجتمعاً صناعياً . وهذا يصدق بالتأكيد على الكاتب الإنجليزى .

والعلاقات بين الأشخاص فى تنظيم إنتاجى ذات أهمية خاصة . وقد يبدو لأول وهلة أنه لا بد أن تكون هذه العلاقات فى إطار هرمى تصدر فيه الأوامر من أعلى إلى أسفل كما يحدث فى الجيش أو فى البيروقراطية . والحقيقة أن مثل هذا الإطار الهرمى لا يصلح داخل التنظيم الصناعى . وهى مشكلة لا تدخل لها فى الواقع بالأوضاع السياسية العامة ، وإنما تنبع من داخل الحياة الصناعية نفسها .

والحق أن أصحاب العلوم البحتة يجهلون جهلاً ذريعاً مقتضيات الصناعة الإنتاجية . ورغم أن أصحاب العلوم البحتة وأصحاب العلوم التطبيقية ينتمون لنفس الثقافة العلمية ، إلا أن الفوارق بينهما بعيدة . فالمهندسون يميلون للحياة فى مجتمع منظم . وهم محافظون بصفة عامة ، أما أصحاب العلوم البحتة فهم يساريون بصفة عامة . وهم ينظرون إلى التطبيقين على أنهم ذوو عقول من الدرجة الثانية . ولكن الضرورة اضطرت أصحاب العلوم البحتة أن يتعلموا شيئاً عن الصناعات الإنتاجية ، وخاصة خلال الحرب . وقد كان لزاماً على شخصياً أن أنعمق فى دراسة الصناعة . إذ وجدت أن هذا جزء هاماً من

تعليمي . وإن كنت قد بدأت متأخراً في الخامسة والثلاثين .

لا بد لنا اذن من أن تدخل في حسابنا الثورة العلمية كجزء أساسي من التعليم . وقد اتجه الأمريكيون والروس إلى تغيير نظم تعليمهم في هذا الاتجاه . فإذا قارنا النظم الثلاثة الإنجليزى والأمريكى والروسى . وجدنا فوارق بينها . فالروس يعطون مجالا أكبر للتطبيق مع اتساع في قاعدة الثقافة العلمية . بينما يتجه الانجليز إلى التخصص الدقيق . ويقف الأمريكيون موقفاً وسطاً . ويبدو من مقارنة نظم التعليم في هذه البلاد أن الروس قدروا الموقف في حكمة أكبر وأظهروا إدراكاً للثورة العلمية . وعلى هذا فالفجوة بين الثقافتين في روسيا أقل اتساعاً منها في الغرب . فإذا قرأ المرء القصة الروسية المعاصرة ظهر له أن القصاصين الروس يفترضون في قرائهم — على عكس ما يحدث في الغرب — معرفة عامة بما تدور حوله الصناعة . قد لا يرد ذكر العلوم البحتة بصورة متكررة ولكن يرد ذكر الهندسة . ظهور المهندس في القصة الروسية مثل ظهور الطبيب النفسى في القصة الأمريكية . والروس على استعداد لأن يتناولوا في الفن عمليات الإنتاج الصناعى كما كان بلزاك Balzac على استعداد لتناول عمليات الإنتاج الحرفى . كذلك يظهر في القصص الروسى إيمان عميق بالتعليم .

هناك أمر هام أدركه الروسيون ووصل بهم إلى القمة في الثورة العلمية . فبينما اهتم الإنجليز بتخريج صفوة من أصحاب التخصص الدقيق ولم يعيروا الاهتمام الكافى لتكوين طبقة عريضة من التقنيين ، اهتم الروس بتكوين هذه الطبقة في اعداد ضخمة . والثورة العلمية تتطلب المزيد ممن ينتمون إلى هذه الطبقة التى ستأخذ مسئوليات كبيرة في التنفيذ وفى المشروعات التى تتطلب الجهد البشرى المنظم . كذلك لا بد أن يؤخذ في الحسبان أن تنشأ جماعة من السياسيين والإداريين الذين لهم إدراك كاف بالعلم بحيث يفهمون نشاط العلماء . هذا هو ما يمكن تسميته بالثورة العلمية ، ولو أن الإنجليز أدركوا ذلك منذ البداية ، واستغلوا الملكات في الثورة الصناعية بدلا من استغلالها في شركة الهند الشرقية ، لكان حظهم اليوم أوفى .

لعل أهم آثار الثورة العلمية هو أن شعوب الدول الصناعية أصبحوا أغنياء بينما الدول غير الصناعية ما زالت في مكانها . والنتيجة أن الهوة بين الدول الصناعية وغيرها تتسع كل يوم . الدول الغنية تضم الولايات المتحدة ، ودول الكومنولث البيضاء ، وبريتانيا العظمى . ومعظم أوروبا . والاتحاد السوفيتي . أما الصين فهي بين بين . والدول الفقيرة هي ما عدا ذلك . في الدول الغنية يعيش الناس عمراً أطول ، ويأكلون طعاماً أحسن . ويعملون أقل . أما في دولة فقيرة كالهند فإن متوسط العمر أقل من نصفه في إنجلترا . وكذلك الغذاء أقل مما كان عليه منذ جيل مضى . ومن المسلم به في الدول غير الصناعية أن الناس لا يأكلون إلا ما يمسك رمقهم : وهم يعملون كما كان يعمل أسلافهم منذ العصر النيوليثي .

وقد أصبح الفارق بين الدول الغنية والدول الفقيرة أمراً لا يمكن تجاهله . وأصبح لزاماً على الغرب أن يعمل على اجتياز هذه الفجوة . وتحقيق الثورة العلمية في الدول الفقيرة . كان التحول الاجتماعي فيما مضى بطيئاً لدرجة لم يكن في الإمكان معها أن يلاحظ خلال فترة حياة إنسان واحد . أما الآن فقد تضاعفت سرعة هذا التحول ، وأدركت الدول المتخلفة قيمته ، وهي ليست مستعدة للانتظار فترة أطول من حياة فرد واحد . وهذه الدول لا ترضى بالتأكيدات المتعالية أن التقدم سيتحقق في قرن أو قرنين . فقد ثبت أن التقدم السريع ممكن . وحين القيت القنبلة الذرية الأولى قيل أن السر قد عرف الآن . ومنذ ذلك الحين أصبحت كل دولة قادرة على صناعة هذه القنبلة في سنوات . وعلى هذا فإن السر الوحيد في تقدم الروس والصينيين الصناعي هو أنهم اشتروا سر الذرة ، وهذا هو ما لاحظته الآسيويون والأفريقيون . لقد صنع الروس أنفسهم في أربعين عاماً . بادئين منذ عهد القيصريّة ، وتحلل ذلك الحرب الأهلية ثم الحرب العظمى . وقد بدأ الصينيون بداية أقل تكافؤاً ولكن دون معطلات وحققوا التطور الصناعي في أقل من نصف ذلك الزمن . ومثل هذا التحول أمر لا يتأتى إلا مع الثورة العلمية . فالتكنولوجيا أمرها بسيط . إذ هي ذلك الجانب من الخبرة الإنسانية التي يمكن أن يتعلمها

الناس وأن يحسبوا نتائجها . وعملية تصنيع دولة كبيرة كالصين لا تتطلب إلا الإرادة والعزم على تدريب العدد الكافي من العلماء والمهندسين والتقنيين . ثم عدداً قليلاً من السنوات . وليس هناك ما يدل على أن دولة ما تفوق دولة أخرى في تقبلها للتعليم العلمى ، الكل سواسية . ولا تقف التقاليد أو الخلفية التقنية حائلاً دون أى تقدم فى هذا السبيل . إذ من الممكن — علمياً — أن تقوم الثورة العلمية فى الهند ، وأفريقيا ، وجنوب شرق آسيا ، وأمريكا اللاتينية ، والشرق الأوسط خلال نصف قرن . وما من عذر للغرب فى أن يجهل ذلك . والجهل بذلك يؤكد الأخطار الثلاثة التى تهددنا : القنبلة الذرية ، والتضخم السكانى ، والفجوة بين الأغنياء والفقراء .

وبما أن إزالة الفارق بين الدول الغنية والدول الفقيرة ممكنة ، فإن هذا الفارق سيزول . فإذا لم تتم إزالته بالرضا ، فسيزول بالحرب والمجاعة . وتحقيق الثورة العلمية يتطلب أولاً وقبل كل شئ ، رأس المال فى كل صوره . والدول الفقيرة لا تستطيع تحقيق رأس المال . من هنا وجب اتويل من الخارج . والمطلب الثانى ، بعد رأس المال هو الجهد البشرى ، أى الحاجة إلى علماء ومهندسين مدربين يستطيعون أن يتوفروا على النهوض بالصناعة فى دولة أجنبية لمدة عشر سنوات من حياتهم . وقد تنبه الروس إلى ذلك فى التخطيط لنظام تعليمهم ، بينما لم يتنبه إليه الإنجليز والأمريكيون . وهؤلاء الخبراء يحتاجون إلى تدريب لا فى العلم فقط بل وفى الجوانب البشرية أيضاً . والإفريقيون والآسيويون لا يحتاجون إلى مبشرين أو دعاة رحمة مثل فرانسيس اكسافيه Francis Xavier أو البرت شفايتزر Schweitzer بل يحتاجون إلى رجال يدخلون فى العمل كزملاء ويؤدون عملهم التقنى فى أمانة ثم يذهبون . ومن حسن الحظ أن العلماء يستطيعون سنوك هذه الطريقة فى يسر ، والعلاقات العلمية إنسانية فى أساسها لا تميز بين جنس أو دين . ومن هنا يمكن للعلماء أن يقوموا بمهمة طبية فى آسيا وأفريقيا . يستطيع العلماء مثلاً أن يرسبوا برنامجاً تعليمياً فى الهند مماثل ذلك الذى حدث فى الصين . فقد استطاع الصينيون أن يطوروا جامعاتهم وأن ينشئوا جامعات جديدة.

بحيث أصبحوا خلال عشر سنوات لا يحتاجون إلى عون من الخارج .
أساس المشكلة اذن في التعليم . واجتياز الفجوة بين « الثقافتين » ضرورة
فكرية وعملية . ولن يتأتى هذا إلا بإعادة النظر في النظم التعليمية . ولقد سبق
الروس إلى ذلك خطوات ، وعلى الغرب أن يتعلم شيئاً من ذلك في سبيل إزالة
الفجوة بين الثقافتين . ثم بين الدول الغنية والفقيرة أيضاً . وبذلك تتحقق
الثورة العلمية .

* * *

ألقيت محاضرة س. ب. سنو C. P. Snow في جامعة كمبريدج
عام ١٩٥٩ . وقد أثارت هذه المحاضرة منذ إلقتها في ذلك التاريخ زوابع
فكرية ، وعدة مساجلات فكرية هامة شملت القارتين الأوروبية والأمريكية .
وما رالت أصدائها تتردد حتى الآن . وكان أعنف رد فعل من كمبريدج
ذاتها في صورة محاضرة أخرى ألقتها الناقدة الإنجليزية المعروفة الأستاذة
الدكتور ف. ر. ليفز Leavis عام ١٩٦٢ ، تحت عنوان « ثقافتان ؟
مغزى س. ب. سنو » وقد اتخذ موقفاً مضاداً تماماً لسنو . ولم تخل محاضرته
من الصبغة الشخصية . وجاء الرد أيضاً من عالم كيمياء عضوية شاب من
كمبريدج هو مايكل يودكين Michael Yudkin وقد ناقش رأى سنو في
ضرورة نشر الحقائق العلمية بين الأدباء . أما من الولايات المتحدة فإن أهم
رد جاء من الناقدة المعروفة ليونيل تريلنج Lionel Trilling الذي ناقش
موقف كل من سنو وليفز ، وقدم موقفاً ثالثاً مختلفاً عنهما .

وفيما يلي ملخص لهذه المواقف مع تعليق سنو الأخير عليها :

(أ) ف. ر. ليفز ، « ثقافتان ؟ مغزى س. ب. سنو » .

F. R. Leavis, «Two Cultures ? The Significance of C.P. Snow»

يعد ليفز الاستجابة الشديدة لمحاضرة سنو ، واتخاذها نصاً يدرس حتى
في المدارس مظهراً من مظاهر فقر الثقافة ، ونوعاً من الانهيار الفكري .
الأمر الخطير الذي دفعه لوضع حد لانتشار سنو .
يناقش ليفز قيمة سنو ككاتب قصة طويلة ويشير إلى بطل قصصه « لويس
اليوت Lewis Eliot » الذي سيطر على ما يسميه سنو « سبل القوة » .

يشير ليفز إلى أن سنو يظن نفسه — كعالم — مالكاً لزمان القوة وأنه لذلك يستطيع أن يطل على المثقفين من عل . ويستطرد بعد ذلك إلى التشكيك في إمكانيات سنو العلمية ، وإلى أن محاضراته لا تعكس خبرة حقيقية بالعلم أو معرفة بأساليب العلم الاستثنائية ومناهجه في البحث .

يذكر ليفز أن من عناهم سنو « بأصحاب الثقافة الأدبية » هم في الواقع قراء صحف الأحد ممن يعد الأدب بالنسبة إليهم مجرد هواية وليس ممارسة حقيقية . ويومئ ليفز إلى أن سنو لابد أن يكون من هؤلاء . ثم يأخذ على سنو استعماله لعبارتين بمعنى مترادف وهما « الثقافة الأدبية » و « الثقافة التقليدية » . ثم يتطرق بعد ذلك إلى ما عناد سنو بكلمة « الثقافة » . فيتناول ليفز عبارة سنو عن العلماء أنهم « دون تفكير ، تكون استجاباتهم واحدة » ، فينحى باللائمة على « ثقافة » لا تدعم نفسها بالتفكير وأعمال الذهن . ويخرج من هذا بأن سنو يردد كلمات لا معنى لها . ومن هذه الكلمات قول سنو عن العلماء « أنهم يحملون المستقبل في عظامهم » . ويتناول ليفز بعد ذلك رأى سنو في أن العلماء يمهّدون لتقدم العالم بدعوى تفاؤلهم الاجتماعي . وأن الأدباء ياتسون بدعوى اهتمامهم بالمأساة الفردية للإنسان . فيذكر ليفز بأن الكتاب الأفلاذ من أمثال د . هـ . لورنس ، وجوزيف كونراد كانت اهتماماتهم جماعية وفلسفاتهم تفاؤلية ، ويمضى ليفز قائلاً : إننا حين نتعمق في الأدب العظيم نكتشف في عمقه معتقداتنا الحقيقية ، ونرى له أبعاداً روحية في الفكر والوجدان .

يناقض ليفز اتجاه سنو إلى تقدير تقدم البشرية على أسس مادية بحتة . سنو يؤمن أن العلم وحده هو الذي يحيا أمل المجتمع في الحصول على الرفاهية المادية والمستوى الرغد في المعيشة من حيث المرتبات والأجور ، ومن حيث زيادة الإنتاج ويسر الحياة اليومية . أما ليفز فيرى أن التقدم لا يمكن في تحقيق اليسر المادي بقدر ما يمكن في تحقيق ما سماه ليفز « بالمجال الثالث Third realm » وهو مجال تلتقي فيه الخبرة الفردية بالخبرة الجماعية ، يشارك فيه الفرد لإخوانه من الأفراد في تحقيق إنسانيتهم . وحين يقول ليفز

ذلك إنما يؤكد ما رددته على مدار ثلاثين سنة هي سيرة حياته في كمبريدج .
من أهمية الأدب كقوة أخلاقية فعالة في المجتمع . وهو في هذا يعد استمراراً
لمدرسة ماتيو أرنولد Matthew Arnold في القرن التاسع عشر الذي أعطى
الأولوية للدراسة الأدبية في مناهج التعليم في محاضراته المشهورة « الأدب والعلم
Literature and Science » عام ١٨٨٢ .

(ب) العالم مايكل يودكين Michael Yudkin أورد يودكين النقط
التالية :

١ — حين يشير سنو إلى الانقسام بين « الثقافتين » العلمية وغير العلمية .
يفترض أن التواصل بين أبناء الثقافة الواحدة على أحسن ما يكون . وهو
بذلك يغفل الفجوات الواسعة التي تحدث داخل كل ثقافة . فليس العلماء
وحدهم هم الذين تفوتهم أهمية ديكنز Dickens أو غيره من القصاصين . نفس
الخطأ سيقع فيه أهل القانون والاقتصاد (ممن يفترض أن ثقافتهم غير علمية) .

٢ — المقابلة بين قراءة ديكنز والاستماع إلى موزارت وبين معرفة القانون
الثاني للديناميكا الحرارية ليست مبنية على أساس سليم . إذ ليس هناك مجال
للمقارنة بين الخبرة الفنية . والحقيقة العلمية . ومن المؤسف أن يطالب سنو
الأدباء بتحصيل الحقائق العلمية التي قد لا تكون في متناولهم ، بينما كان
الأولى به أن يطالب بتعميم الأسلوب العلمي في التفكير فحسب .

٣ — رغم أن سنو يزعم لنفسه خطأ متساوياً من « الثقافتين » إلا أن من
الواضح أنه يقف في صف العلماء معادياً للكتاب . وهذا يتضح من
مهاجمته للشاعرين ياتس Yeats ، وباوند Pound ، وأغرب من هذا
أنه — كعالم — يؤيد فقط علماء الطبيعة دون غيرها من فروع العلم فيذكر
راثر فورد Rutherford وادنجتون Eddington ، وجين Jean .
ولكن أين علماء البيولوجيا والكيمياء العضوية والفسولوجيا ؟

٤ — إن دعوى اتحاد « الثقافتين » دعوى قاصرة نظراً لتشعب فروع
المعرفة لدرجة لا يستطيع معها العالم أن يلم بفروع العلم المختلفة — ناهيك
أو بالأدب (الثقافة الأخرى) .

٥ — للتعليم هدفان أساسيان . أولهما عملي وهو توفير الحقائق التي يتطلبها الإنسان كي يستطيع أن يعيش ، وثانيهما غير مادي ، وهو معاونة الإنسان على أن يكون اجتماعياً ومتعاطفاً مع الآخرين . ومما لا شك فيه أن الأدب والفن يعاونان في ذلك . أما حشد الحقائق العلمية دون أن يكون لها ارتباط بسلوك الإنسان فأمر لا جدوى منه . هل ستساعد نظرية « الكون المتمدّد Expanding Universe » العلمية في زيادة إدراك الكاتب المسرحي للتعاطف البشري ؟ هل ستزيد معرفة الشاعر بأهوال الحرب إذا درس ميكانيكية القنبلة الهيدروجية ؟

٦ — يقصر سنو فهمه للتواصل بين « الثقافتين » على أنه نوع من تبادل المعلومات والحقائق بين أصحاب « الثقافتين » على مستوى مجرد ، ولا يفرق بين زيادة المعلومات وتكامل الشخصية . المعلومات عنده لذاتها ، ولا تستهدف تعميق الخبرة .

٧ — يبدأ سنو محاضرته ببدء لالتمام الشمل بين الثقافتين العلمية والأدبية ، وينتهي بما يؤكد الفصل بين هاتين الثقافتين ، حين يلح على ضرورة الاستزادة من العلماء لتحقيق الرفاهية وخاصة في الدول المتخلفة ، إذ أن العلم وحده — في رأى سنو — هو مصدر القوة والثروة والرفاهية . أكثر من هذا : يدعو سنو Snow في نهاية محاضرته إلى إيجاد نوع من العلماء تكاد تكون ثقافتهم تكنولوجية خالصة ، لا دخل للفن بها ، مما يتناقض مع ما يطالب به من تعديل النظم التعليمية على أساس إيجاد مكان متكافئ لكل من الثقافتين .

(ج) ليونل تريلينج Lionel Trilling

« المناظرة بين ليفلز وسنو » The Leavis - Snow Controversy

يعيد تريلينج إلى الأذهان الصراع الفكري الذي قام حول هذه المشكلة . بين أرنولد كمدافع عن الأدب وهاكسلي كمدافع عن العلم . ويشير إلى الشبه الكبير بين طرفي النزاع في القرنين التاسع عشر والعشرين .

ثم يتناول تريلينج قول سنو أن العلماء ينظرون إلى المستقبل بينما ينظر الأدباء إلى الماضي . ويرد على ذلك بقوله أن كاتباً مثل جورج أورويل

George Orwell صاحب قصة « ١٩٨٤ 1984 » يرى أن ظلام المستقبل يعود إلى القوى المخربة التي تعمل في المجتمع البشرى ومنها العلم إذا أسئ استخدامه .

استخدام سنو لكلمة « الثقافة غير العلمية » على أنها مرادفة « للثقافة الأدبية » ثم قوله إن هذه الثقافة توجه سير الأمور في العالم الغربى ، ينطوى على عدم الدقة . إذ يطالبنا سنو في هذه الحالة بأن ندرج تحت « الثقافة الأدبية » قرارات الكونجرس والبرلمان ، ومجالس الوزراء ، ومفاوضات السفراء ، وقرارات الحرب . وهذا بالطبع لا يقبل عقلا .

مع ذلك لا يمكن أن تغفل أهمية الأدب في التطور الاجتماعى للأمة . فحالة المجتمع الصناعى فى إنجلترا الآن ليست كحالة المجتمع الإنجليزى فى بداية الانقلاب الصناعى فى أوائل القرن التاسع عشر . ويرجع ذلك إلى مناداة العديدين من رجال الأدب بالإصلاح مثل كولريدج Coleridge ، وكارليل Carlyle ، وميل Mill وأرنولد Arnold ووليام موريس William Morris ، ورسكن Ruskin ، وديكنز Dickens ولم يختر أى من هؤلاء الكتاب العظام أن يترك المجال عند ظهور الثورة الصناعية كما زعم سنو . وكان أرنولد على رأس دعاة الإصلاح الذين نادوا بتحكيم العقل عند الإسراع بالتطور الإنسانى .

ملاحظات سنو حول التعليم عموميات لا تنجلى عن شىء محدد . فهو يطلب من الأدباء معرفة حقائق علمية مثل القانون الثانى للديناميكا الحرارية ، ومن العلماء أن يدرّبوا « لا فى العلم فحسب ، بل فى الجوانب البشرية أيضا » دون أن يحدد ما يقصد بذلك ، ولا الفروع الأدبية التى ينصح رجال العلم بدراستها .

أخطأ سنو فى تقديره للأدب على أنه من قوى التخلف وليس فى صالح الجماعة ، وأخطأ ليفز فى رده على سنو لإغفاله المشكلة الحقيقية واهتمامه بالفرعيات . سنو لا يرى أن ياتس Yeats وغيره من شعراء النصف الأول

من هذا القرن قد استجابوا للتطورات السياسية والاجتماعية والتقنية المعاصرة لهم . ولم يحاول ليفز أن يناقش هذا الخطأ الذريع . يقول تريلنج Trilling « أنه إذا كان المستقبل في عظام أى إنسان ، فهو في عظام النابغة . وأن العمل الأدبي الصادق قيمته في أنه نقد للحياة » . كذلك يتجاهل ليفز في رده على سنو المضمون السياسى لموقف سنو . ويأتى هذا التجاهل للأهمية الكبرى التى يعلقها الكاتبان على كلمة « الثقافة » . وكلاهما يفهم « الثقافة » على أنها شيء إرادى يمكن تخطيطه والتحكم فيه إما بزيادة نسبة العلم وفق رأى سنو ، أو بالتخطيط الأدبى وفق رأى ليفز . يعتقد تريلنج أنه لا بد أن يدخل فى الاعتبار عند تعريف « الثقافة » العوامل الخفية اللاإرادية التى تدخل فى تطور الإنسان . يجب أن ندخل فى حسابنا ماركس وفرويد معا والاتجاه العام نحو الوجودية . ليست المسألة فى رأى تريلنج تقسيم « الثقافة » على أساس مهنى : « العلماء » فى جهة ، و « الأدباء » فى جهة أخرى ، أو على أساس طبقي : « الأغنياء » فى جهة و « الفقراء » فى جهة أخرى . وإنما يجب أن ننظر للإنسان ككل وأن يكون العقل البشرى هو محور البحث فى تعريف الثقافة . وليس معنى « العقل » أن نغفل العوامل التى تتحكم فى عمله من غريزة وإرادة ورغبة وميول . إذ أن هذه العوامل هى التى تكون ما يمكن تسميته « الطابع الثقافى للفكر » وهو الطابع الذى تسير على نمطه حضارة الإنسان .

(د) سير تشارلس سنو « الثقافتان : نظرة ثانية »

The Two Cultures : A Second Look

عاد سنو عام ١٩٦٤ إلى توضيح موقفه محاولا الرد على الاعتراضات التى وجهت إليه . وفى هذه « النظرة الثانية » أكد موقفه الأول ببراهين جديدة ، كما حاول أن يضع بعض التعريفات ، لألفاظ لم تكن محددة المعنى .

قال إنه استخدم كلمة « الثقافة » فى معنيين أولهما المعنى القاموسى وهو « الحركة الفكرية التى تؤدى إلى تنمية العقل » ، والمعنى الثانى هو الذى يقصده علماء الانثروبولوجيا وهو يشير إلى « مجموعة من الناس يعيشون فى نفس البيئة وتربطهم نفس العادات والمعتقدات وأسلوب الحياة » . وعلى

أساس هذين التعريفين للكلمة فرق سنو بين « الثقافة العلمية » و « الثقافة الأدبية » ، إلا أنه في هذه « النظرة الثانية » يعود فيقرر أن هناك احتمالاً في وجود « ثقافة ثالثة » نظراً لظهور العلوم الاجتماعية التي تقف موقفاً وسطاً بين الثقافتين وتشمل التاريخ الاجتماعى ، والاجتماع ، والديموقرافيا ، والعلوم السياسية ، والاقتصاد ، وأصول الحكم ، وعلم النفس ، والفنون الاجتماعية مثل التصميم المعماري . وهذه العلوم على اختلافها تشترك في هدف واحد وهى أنها تعنى بكيفية حياة الإنسان ، لا من الناحية الأسطورية ، بل من ناحية الحياة اليومية ، أنها تعنى بالجانب الإنسانى للثورة العلمية . وما لا شك فيه أنه حين تثبت هذه العلوم وجودها بصفة فعالة ، فسيصبح التواصل بين الثقافتين أمراً ميسراً .

النقطة الثانية الهامة في « نظرة ثانية » هى رد سنو على قول البعض أنه أهمل السياسة في محاضراته الأولى . ذكر سنو أن تلك المحاضرة لم تتضمن شيئاً عن الحرب الباردة عام ١٩٥٩ . وهو يرى أن مستقبل التكنولوجيا العسكرية يتضمن المخاطر . ولكنه يحمل الأمل أيضاً في طياته . وعلى هذا فإنه في زمن يتحكم فيه العلم في مصير الإنسانية حتى يصبح من الخطر ألا تتواصل الثقافتان . قد يسبى العلماء النصيحة . وقد لا يدرك من بيدهم الأمر مدى سوء هذه النصيحة . وإذا ملك العلماء وحكمهم حق تقرير الأمور ، فإنهم يصدرون في ذلك عن معرفة محدودة تخصهم وحدهم . وهنا تكمن الخطورة على الأمل الاجتماعى . حقيقى قد يحدث أحياناً أن يتحكم منطق العلم التطبيقي في العملية السياسية ذاتها ، كما حدث في الاختبارات النووية ، ولكنه من الممكن أن يكون انتصار الحكمة أسرع إذا تحقق التواصل بين الثقافتين .

يستفاد من نظرة س . ب . سنو الثانية أنه عدل موقفه بعض الشيء تجاه « الثقافة الأدبية » وأعطاهها وظيفة هامة لم تكن لها في محاضراته الأولى ، إذ أصبحت هذه الثقافة لديه بمثابة للضمير الإنسانى الذى يضع حداً للمخاطر التى يتردى فيها العلم . وعلى هذا فإن في التحام الثقافتين تحقيقاً لنوع من التوازن بين روح العلم المستكشفة المتوثبة . والمثل العليا التى تدعو إليها الثقافة الأدبية .

الصهيونية والثقافة العالمية

من نافلة القول أن الصهيونية ليست عقيدة دينية ، وإنما هي مبدأ استعماري يستهدف التوسع بأبعاده الثلاثة : الإقليمية والاقتصادية والثقافية . وقد أدركنا خطر التوسع الإقليمي وجابهناه في حزم ، وما زالت المواجهة مستمرة للحد منه منذ حرب أكتوبر حتى الآن ، كما أدركت الدول الإفريقية والآسيوية التي استهدفتها الجانب الاقتصادي من الخطة الصهيونية هذا الخطر ، واتخذت في شبه إجماع قرارات بمقاطعة الدولة الصهيونية . بقي إذن الخطر الثالث وهو جانب التوسع الثقافي الذي هو أحد الركائز الأساسية للمبدأ الصهيوني . ومن عجب أن الصهيونية في اتجاهها نحو التوسع الثقافي لا تستهدف الدول النامية باعتبارها صاحبة الموارد الطبيعية فحسب ، بل إنها تستهدف أساسا الدول ذات المجتمعات المتقدمة ، باعتبارها الدول المؤثرة في توجيه السياسة العالمية . ومن هنا كان خطر التوسع الثقافي الصهيوني كبير الحجم لأنه ليس محدوداً بمكان ، أو بمجتمعات بعينها ، بل رمى إلى تطويق حركة الفكر العالمي كله ، كي نخدم أهدافه وتمشى على هواه .

ولسنا هنا بصدد الحديث عن سيطرة الأجهزة الصهيونية على وسائل الإعلام ودور النشر في العالم الغربي ، فأمر هذا معروف للجميع ، ولكننا هنا نود الحديث عن مظهر هام من مظاهر التغلغل الصهيوني في توجيه الفكر في الغرب ، وهو مظهر لا يستهدف رجل الشارع الغربي فحسب ، بل إنه يضرب في جذور هذا الفكر محاولا التأثير في مفاهيم أساسية تتعلق بنشأة الثقافة الغربية ومحورها واتجاهها العام في المستقبل .

سعت الصهيونية إلى زرع العديد من مفكراتها في مراكز البحث والجامعات في الغرب ، ويحاول هؤلاء منذ زمن خلق مدارس فكرية تدبّر بالولاء الصهيوني بين الفئات المختلفة من المثقفين ، مما يؤدي في النهاية إلى خلق تفاسير وتأويلات للعديد من المواقف التي يواجهها الفكر الإنساني بما يتفق وأهداف الحركة الصهيونية ويبرر وجودها .

ونقتصر في هذا الفصل القصير على تقديم نموذج واحد للمفكر الصهيوني الذي زرع في أحد المراكز الرئيسية للفكر في العالم لئرى الدور الذى يحاول القيام به في التأثير على الثقافة الغربية . المفكر هو جورج شتاينر George Steiner ومركز الفكر هو جامعة كمبريدج بإنجلترا ، والموضوع الذى يتناوله هو تعريف جديد يقدمه لفهوم الثقافة .

ولد جورج شتاينر في باريس عام ١٩٢٩ لأب من أصل نمسوى ، وأمضى مراحل تعليمه المختلفة في فرنسا ثم الولايات المتحدة وإنجلترا ، حيث تخرج في جامعة أكسفورد ، وعمل فترة محررا في صحيفة الايكونوميست Economist ، ثم أستاذا في معهد الدراسات العليا بجامعة برنستون بالولايات المتحدة حيث نشر كتابيه « تولستوى أم دستوفسكى » ، و « موت المأساة » ، وفي عام ١٩٦٤ أصدر مجموعة من ثلاث قصص تناول تطور الحياة في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، ونشر بعد ذلك كتاب « اللغة والصمت » عام ١٩٦٧ ثم عددا آخر من الدراسات منذ ذلك التاريخ في مجالات الأدب والثقافة واللغة ، وكان حتى عهد قريب يشغل منصب الأستاذية ورئاسة قسم الأدب الانجليزى في كلية تشرشل بجامعة كمبريدج ، كما كان أستاذا زائرا في جامعات برنستون وهارفرد ونيويورك بالولايات المتحدة ، كما عمل أستاذا بالجامعات السويسرية . وهو من خلال تلك المناصب العلمية يمارس سيطرة كبيرة على توجيه الدراسة في العديد من المجالات ، وقد أدى إتقانه التام لعدد من اللغات ، وتحركه في سلاسة بين ثلاث منها هى الإنجليزية والفرنسية والألمانية إلى أن يصفه أحد النقاد بأنه يحمل « عقل أوربا » . وهو في هذا يتشابه مع عدد آخر من النقاد الإنجليز اليهود المعاصرين الذين بدأوا يسيطرون على توجيه الفكر الأدبى ، ولا سيما في المجال الأكاديمى ، ونذكر على سبيل المثال اثنين منهما هما دافيد داتشر David Daiches وهو مدير جامعة ساسكس Sussex بإنجلترا وأستاذ الأدب الإنجليزى بها ، وهو ابن كبير حاخامات اسكتلندا ، كما نذكر أيضا أ. الفاريز A. Alvarez .

يهو ناقد شاعر معاصر يهودى من أصل أسباني .

في عام ١٩٧١ أصدر جورج شتاينر كتابه المعروف « في قلعة ذى اللحية الزرقاء : مذكرات في إعادة تعريف الثقافة » «In Bluebeard's Castle : Notes Towards The Redefinition of Culture» وهو كتاب صريح حاسم يتضح فيه محاولة الصهيونية احتواء الحضارة الغربية ، وتحويل مجراها في الاتجاه الذى تبغيه ، دون استخفاء أو استحياء ، وهى محاولة لا تجرى من موقف الضعف والصراعة ، بل هى محاولة مستبدة قوية تفرض نفسها بمنطق المستوثق العليم . وقد كانت المناسبة التى أنشئ فيها الكتاب دعوة وجهت إلى شتاينر ليلقي سلسلة المحاضرات التذكارية السنوية لإحياء لذكرى ت . س . اليوت الشاعر الإنجليزى فى جامعة كنت Kent فى مارس من عام ١٩٧١ . وكانت هذه المحاضرات هى أساس تكوين الكتاب . وقد اختار شتاينر موضوع محاضراته فى ذكرى إليوت -مخافيا لدواعى اللياقة - هو الرذ العنيف على ما جاء فى كتاب ت . س . إليوت « مذكرات فى تعريف الثقافة » الذى كان قد صدر فى أعقاب الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٨ .

وكى نفهم الحيلة الذكية التى اتبعها شتاينر فى كتابه لا بد لنا من بسط سريع لنظرية إليوت فى تعريف « الثقافة » كى يتسنى للقارئ أن يدرك مدى تلاعب شتاينر بالأفكار فى سبيل إسناد دور حضارى مخنلق لليهود ليجعل منهم حملة أولية المدنية عبر التاريخ .

الأساس فى نظرية إليوت هو أن « الثقافة » و « الدين » جانبان لشيء واحد . بمعنى أن الثقافة لا يمكن أن تنشأ إلا مع الدين . والدين يخرج من الثقافة ؛ وهما مع ذلك شيئان مختلفان لا يمكن أن يكون أحدهما بديلا للآخر . وإليوت يرى أن للطبقة ثقافة ، وللإقليم ثقافة ، وأن ثقافة الأمة هى تكامل للثقافات الطبقات المختلفة ، وكذا ثقافة البلد تكامل لثقافات أقاليمه المختلفة . ولذا فإن الثقافة العامة لأمة من الأمم لا يمكن أن تكون شيئا متجانس التكوين . لأن الثقافات الإقليمية والطبقية التى تدخل فى تكوينها متباينة ، ولكنها تتكامل تحت مظلة شاملة واحدة . وكذا الأمر فى رأى إليوت بالنسبة للدين المسيحى . وهو الدين الذى هو صفو ثقافة الغرب ، إذ أن ملله ونحله فى الأقاليم والبلدان

على اختلاف ثقافتها تتكامل في ماسماه إلبوت بالثقافة المسيحية Christian Culture . ويوضح إلبوت أن الثقافة المسيحية « ليست بالضرورة هي الثقافة الوحيدة المعتمدة ، وإنما يسمح المجال لثقافات أخرى وأديان أخرى أن تعيش معها جنباً إلى جنب . ويرى أن الأديان السامية هي تلك التي تستطيع استيعاب ثقافات مختلفة لأقوام مختلفين ، مما يؤدي إلى تبادل التأثير الصحي فيما بينهم . وهنا يتوقف إلبوت ليشير إلى استثناء اليهود من هذا الوضع ، ذاكرة أن تفرق اليهود منذ الدياسبورا بين أقوام اعتنقوا المسيحية لم يؤد إلى نشاط فعال مثمر من حيث الاحتكاك الثقافي ، مما شجع البعض على الاعتقاد الخاطيء بأن الثقافة قد نحيا في عزلة من الدين .

ويتضح من دراسة نظرية إلبوت هذه في تعريف « الثقافة » عدة أشياء هامة أولها أنه يدعو إلى الاتجاه نحو « ثقافة عالمية World Culture » لا تستهدف القضاء على الثقافات الإقليمية . وإنما هي تحتفظ لهذه الثقافات بكيانها الخاص على خريطة العالم ، بل إنه يذهب إلى حد القول بأن « الثقافة العالمية » تزداد غنى كلما تعددت وتباينت مكوناتها من الثقافات الإقليمية . (ويؤسس على هذا اعتقاده بأن اللغة الإنجليزية أغنى من غيرها من لغات أوروبا لأنها لغة مركبة جذورها تمتد إلى لغات عدة . ويتضح هذا من نظرة شاملة إلى ممارسته الشعرية ولا سيما قصيدته اليباب The Waste Land وهي أيضاً مزيج مركب من إشارات عديدة إلى عدة آداب عالمية) . وثانها أن هذه النظرية تتخذ موقفاً مضاداً للعنصرية ولا تعتبر أن ثقافة أقوام أرفع من ثقافة أقوام آخرين لأسباب تتعلق باختلاف الأجناس ، بل على العكس من ذلك هو يدعو إلى تكامل ثقافات الجنس البشري بعامه ، ويرى أن الخطر على « الثقافة العالمية » يأتي من أن بعض الثقافات تفرض نفسها أسمي من الأخرى ، ومع انتشار الاستعمار قضى على ثقافات الشعوب النامية مما خلف آثاراً مدمره في تكوين هذه الشعوب . والناحية الثالثة هي أن ارتباط الثقافة بالدين أعطى للقيم الأخلاقية والروحية الأولوية في معايير التقدم . وهي قيم دائمة ولست زائلة . وإذا ذكرنا في النهاية أن نظرية إلبوت هذه نشرت عام ١٩٤٨ في

أعقاب الحرب العالمية الثانية ، أدركنا أنها نظرية نشأت في ظل ظروف كان العالم فيها أحوج لمثل هذه الدعوة إلى التكامل ، والابتعاد عن العنصرية . وعن الغلواء في المذهبية الدينية ، وعن الشطط التكنولوجي الذي تمثل في إتقان آلات الدمار وعلى رأسها القنبلة الذرية . وجاءت هذه النظرية التي تدعو إلى « الثقافة العالمية » في وقت اتجه فيه فكر العالم إلى إنشاء الأمم المتحدة وإلى الدعوة بما جاء في ميثاقها ، ولعل لإنشاء هيئة اليونسكو هو ترجمة فعلية لما احتوته هذه النظرية .

فإذا انتقلنا الآن للحديث عن موقف جورج شتاينر في محاولته « لإعادة تعريف الثقافة » وجدنا عجباً . وجدنا هجوماً غير مقنع على ت . س . إلبوت واتهاماً له بمعاداة السامية لإغفاله ذكر اليهود وما حدث لهم على يد الألمان خلال الحرب العالمية الثانية في كتابه عن تعريف الثقافة !! يَمْضِي شتاينر متسائلاً في عنجهية :

كيف كان من الممكن ، ولم تكد تمر سنوات على الحادث الجلل وبعد أن نشرت للعالم حقائق وصور غيرت من إدراكنا لحدود السلوك البشري ، أن ينشر كتاب عن الثقافة دون أن يشير بشيء ؟ كيف يمكن أن نفصل ندعو إلى نظام مسيحي ، بينما أدت المأساة إلى التشكك في طبيعة المسيحية ذاتها وفي دورها في التاريخ الأوروبي ؟ لعلنا نجد تفسيراً لهذا في معالجة إلبوت لشخصية اليهودي في شعره وفي فكره .

نقطة الارتكاز في تعريف شتاينر للثقافة هو ما حدث لليهود في معسكرات الاعتقال بألمانيا إبّان الحرب العالمية الثانية ، وهو يطالب المفكرين بالتأريخ للعالم الحديث منذ تلك الحوادث . وإلا لاستحقوا الملامة مثلما استحقها إلبوت . ويضخم شتاينر من هذه الحوادث بحيث تصبح المحور الذي يدور حوله مجرى الفكر ، والمنطلق الذي يبدأ منه أي تمهيد لمستقبل الإنسانية . وهذا يعني بالتبعية وضع اليهود في المركز الرئيسي بين شعوب العالم ، كما إنه يستتبع عند دراسة التاريخ ألا تسلط الأضواء إلا على ما يعتبر شتاينر أن اليهود قد قدموه للعالم .

لهذا يبدأ شتاينر كتابه بالدعوة إلى التخلص من صور الماضي التي ترسبت في الأذهان عبر الأعمال الأدبية والفنية التي خلفها لنا ، مما أدى في رأيه إلى خلق صورة مزيفة عن عصر مأمول في الغيابات العميقة نسميه عادة بالعصر الذهبي . ويعود فيقول إنه منذ القرن التاسع عشر وخلال هذا القرن تعاني البشرية مما سماه « بالضيق العظيم The Great Ennui » . وهو ضيق تولد منذ الثورة الفرنسية وانهيار آمالها بعد سقوط نابليون عام ١٨١٥ . ثم يتساءل شتاينر عما إذا كانت كل حضارة سامية تحمل في طياتها بذور خرابها . وهو يمهّد بهذا التساؤل إلى الجزء الثاني من كتابه « فصل في الجحيم A Season in Hell » ، وهو الفصل الذي يصور فيه اليهود على أنهم كبوش الفداء لحضارة مجنونة تفترس ذاتها .

ويستعرض شتاينر الأسباب الظاهرية لاجتراء الألمان على اليهود . أولها العداء التقليدي بين البورجوازية الصغيرة والأقلية المترفعة الثرية ؛ وثانيها الربط السيكلوجي بين التضخم المالى الذى حدث بين الحربين وبين سيطرة اليهود على الأسواق المالية ، وثالثها عقدة الحب والكراهية التي نشأت بين اليهود وبين المسيحيين الألمان الذين تداخلوا في حياتهم ؛ ومنها أيضا محاولة التخلص من أقلية ذكية يمكن أن تكون نواة معارضة للنازية أو للستالينية . ثم يمتضى شتاينر إلى هدفه دون التفاف . فبعد أن طالب مجتمع الغرب المسيحى أن يبت جذوره في الماضي ، وبعد أن اجترأ على الحضارة المسيحية مشمرا إفلاسها بزعم أن مذابح معسكرات الاعتقال في ألمانيا قد نمت في ظلها ، يمتضى معرضا بقول هتلر « إن الضمير ما هو إلا ابتكار يهودى » ! ! وينفذ شتاينر من هذا إلى أن الابتكار أو الاختراع من السمات الأساسية المميزة للعقلية اليهودية ، وأن المظهر الأساسى لهذه السمة تبنى حين « ابتكر » العقل اليهودى في الماضي السحيق فكرة « وحدانية » الإله ! ويمضى في أغرب تبرير أو تفسير لعزلة اليهود ، أو ما يسميه هو اضطادهم ، فهم دون غيرهم الذين آمنوا بالتوحيد في عالم زعم هو أنه قد أغفل الألوهية . ويصور شتاينر أن تعذيب اليهود على يد الألمان كان بمثابة قتل لعقيدة التوحيد في ذات اليهود ،

واعتبر بذلك أن الحضارة قد مرقت إلى الكفر ، ففي ظنه أن استئصال اليهود هو استئصال للوحدانية !! ويسارع شتاينر فيعتذر عن العالم اليهودى فرويد الذى ذكر أن الفرعون المصرى لإخناتون كان أسبق إلى التوحيد من اليهود ، ويبرر قوله فرويد هذه بأنها كانت محاولة للتستر على اليهود حتى يقيمهم اللعنة التى كانت لابد ستحل بهم على يد معذبيهم . ولسنا هنا بحاجة إلى القول إلى أن فكرة التوحيد ليست وقفا على اليهود . وإنما هى الركيزة الأساسية للعقيدة الإسلامية . وقد دعا الأنبياء والرسل من قديم الأزل إلى ذلك . وقد عثر فى تاريخ مصر القديمة على شواهد تقطع باهتداء القدامى إلى وحدانية الإله . وتبدو مكابرة شتاينر فى تفسيره لتعذيب الألمان لليهود على أنه انتقام منهم باعتبارهم تفردوا فى الإيمان بالوحدانية . ولا أظن أن هناك تعليقا على إسفاف شتاينر وشططه أبلغ من إيراد عباراته ذاتها . يقول :

حين اجترأت المسيحية . والحضارة الغربية على اليهودى ، فإنها اجترأت بذلك على ذلك الذى يجسد خيرة ماله ، وإن كان تجسيده غريبا وتلقائيا ، لقد عنى كافكا Kafka شيئا من هذا حين قال فى تواضع وثقة « ذلك الذى يصرخ يهوديا ، إنما يصرخ البشرية » .

.... ولم تكن ظاهرة قتل اليهودى مسألة مدنية اجتماعية واقتصادية . لقد كانت محاولة لهدم المستقبل ، أو بتعبير أدق أن نسوى التاريخ بالغرائز ، والركود الذهنى ، والإحساس المادى للإنسان البدائى . لقد كانت هذه المأساة سقوطا ثانيا ، نعروجا اختياريا من اللجنة ، ومحاولة منظملة كى نخلقها ظهريا . مثل هذا لا يحتاج إلى تعليق ، ولكن لنا أن نساءل كيف يكون اليهودى وحده ممثلا للبشرية ، ولم لا يكون العربى ممثلا لها ؟ ، ألا يصدق كلام كافكا على بنى العروبة مثلما — بل قل قبلما — يصدق على اليهود ؟ ولا يخفى شتاينر إيمانه بأسطورة شعب الله المختار ، بل إنه يحاول أن يعطيها صبغة علمية ، فيشير إلى أن قوانين الوراثة تفرض استمرار الذكاء فى نخبة منتقاة من البشر ، وبما أن اليهود قوم مبتكرون فإن قتل العديد منهم على يد الألمان إبان الحرب ، أدى إلى حرمان البشرية من طاقات فكرية كان من الممكن أن تستغل .

ويقع شتاينر في التناقضين الرئيسيين اللذين تقع فيهما الصهيونية دائماً :
أولها أن ترسي فكرتها الرئيسية على أساس أسطورة أرض الميعاد المزعومة .
بينما تدعى لنفسها وظيفة حضارية تقدمية ؟ والثاني ادعاؤها الانفتاح على العالم
في الوقت الذي تركز فيه على فكرة عنصرية عصبية إقليمية .

فبينما يستند شتاينر في تبرير امتياز اليهود إلى ما يدعيه من ابتكارهم في
الماضي السحيق لفكرة الوحدة ، ويعود بنا الفهقرى لعشرات القرون لإثبات
ذلك (رغم أنه يطالب الغرب المسيحي بالتخلص من أشباح الماضي) .
ويؤكد عامل الوراثة والارتباط بالماضي لتأكيد أفضليتهم ، إلا أنه ينسب
للهود دون غيرهم مسؤولية توفير التقدم التكنولوجي للعالم . ويبني أحلاما
مستقبلية قائمة أساساً على الرفاهية المادية المستمدة من التقدم العلمي والمنقطعة
الصلة بالإنسانيات . إنه يطالب بالانتقال من حضارة الألفاظ التي سادت منذ
ال بدايات « العبرية - اليونانية » للمدنية الغربية حتى الآن . إلى حضارة قوامها
الرموز الرياضية ، وشفرات الكمبيوتر ، والأبجدية الإلكترونية التي تنتقل
في ثوان عبر الكرة الأرضية . ويرى شتاينر عالم المستقبل أكثر اهتماماً
بالموسيقى باعتبارها وسيلة اتصال سمعي ، وبالرياضة . وبالتكنولوجيا .
وبدراسة تطورات البيئة ؛ وهي نواح توحى في ظاهر الأمر باهتمامات إنسانية
شاملة ، إلا أن هذه الاهتمامات تتناقض تماماً مع الدعوة العنصرية الواضحة ،
ومع النعرة الإقليمية اللذين يكونان الأساس في المبدأ الصهيوني .

وتأتي خطورة شتاينر (وهو في ذلك مثل غيره من مفكري الصهيونية)
من أنه لا يطرح فكرة في إطار مذهبية معينة . وإنما في إطار المساهمة في الفكر
الإنساني الشامل ، وتدرس كتبه بين طلبة الجامعات في أوروبا . لا على أنها
نابعة من مصادر فكرية معينة يؤخذ منها الحذر . وإنما تحت ستار ديمقراطية
ليبرالية يختلط فيها الفكر الخابل بالفكر النابل . وهنا ممكن الخطر . حيث تجد
هذه الأفكار سبلاً ميسرة لتضرب بجذورها في عقول الشباب المثقف في
الغرب ، دون أن تقدم معها جرعات قوية مضادة من العقيدة الإسلامية .
والفكر العربي يدفع ذلك الشباب إلى التفكير في الموقف من زوايا متعددة
أخرى وصولاً إلى الحقيقة .

الفهرس

صفحة

٥	تقديم
٦	الشعر العالمى المعاصر
١٦	اتجاهات الشعر الانجليزى والأمريكى المعاصر
٨٤	بعض تيارات الشعر الانجليزى فى العصر الفيكتورى
٩٥	و. ب. ياتس : الإبحار إلى بيزنطة
١٠٠	ت. س. اليوت : هل آن الأوان لإعادة تقييمه
١١١	و. ه. أودن : شكراً أيها الضباب
١٢٣	جون واين : أنشودة المساجور لإيثرى
١٢٨	روبرت لاول : بروميثوس مصفداً
١٣٢	الحب والجمال عند الشاعر الانجليزى شيللى
١٣٩	سرناتا ١٨ لشكسبير
١٤١	رحلة إلى الهند للقصصى الانجليزى أ. م. فورستر
١٤٥	حوار مع الكاتب الانجليزى المعاصر أنجس ويلسون
١٩٩	أنجس ويلسون والمسرح
٢٢٠	الثقافتان بين س. ب. سنو ومعارضيه
٢٤٨	الصهيونية والثقافة العالمية

رقم الإيداع بدار الكتب ٣٣٢٩ / ٨٤

طبعة مخضنة

الغزالة — القاهرة

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية